PROVENIENZ
FORSCHUNG INTERNATIONAL

Dieser zweite Band der vom Auktionshaus Ketterer Kunst verwirklichten Reihe *Provenienzforschung und Kunsthandel* öffnet den Blick auf die internationale Dimension der Provenienzforschung. Er zeigt, wie eng verflochten die Wege von Kunstwerken, Sammlerinnen und Sammlern sowie Händlernetzwerken schon lange vor der globalisierten Gegenwart waren – und wie weit auch Forschende heute »reisen« müssen, um die Geschichten hinter den Objekten zu entschlüsseln.

In fünf thematischen Kapiteln führt die Publikation von global agierenden Kunsthandlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über exemplarische Fallstudien zu Kunstwerken und ihren oft verschlungenen Wanderungen durch Japan, Deutschland, Norwegen und Italien. Zugleich erweitern internationale Gastautorinnen und Gastautoren diese Einblicke um neue Perspektiven, historische Hintergründe und bislang wenig beleuchtete Quellen.

Die Beiträge machen anschaulich, wie Kunstwerke Landesgrenzen und sogar Kontinente überquerten, wie sich die Kunstszenen in Europa, Amerika und Asien gegenseitig anregten und beeinflussten. Und sie zeigen, dass Provenienzforschung nur dann ihrem Anspruch gerecht wird, wenn sie Grenzen überwindet – geografisch wie methodisch.

Der facettenreiche Band bietet Einblicke in die Vielfalt aktueller Forschungen, die in detektivischer Kleinarbeit den Spuren der Kunstwerke durch das dichte internationale Wegenetz folgen und dadurch immer wieder zu vertieften oder gar neuen Erkenntnissen führen.

Eine spannende Lektüre für Provenienzforscherinnen und Provenienzforscher – und für alle, die die globalen Spuren der Kunst entdecken möchten.

Umschlagillustration: Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), *Junger Wald und Sonne,* 1920, Öl auf Leinwand, 76,5 × 90,5 cm, Detail

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Foto: Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

PROVENIENZ
FORSCHUNG INTERNATIONAL

Provenienzforschung und Kunsthandel, Band 2

Ernest Rathenau Verlag

Diese Publikation vereint wissenschaftliche Beiträge von renommierten Autorinnen und Autoren aus Forschungseinrichtungen, Museen, Universitäten und dem Kunsthandel sowie von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Abteilung Provenienzforschung des Auktionshauses Ketterer Kunst in München.

Idee und Redaktion: Sabine Disterheft, Franziska Eschenbach, Carolin Faude-Nagel, Stephan Klingen, Katharina Thurmair, Agnes Thum

PROVENIENZ
FORSCHUNG INTERNATIONAL

herausgegeben von Robert Ketterer

KETTERER KUNST

Ernest Rathenau Verlag

INHALT

07 **Vorwort**
Gudrun und Robert Ketterer

Japan

13 **Karl Schmidt-Rottluff, *Junger Wald und Sonne* – von Deutschland nach Japan und zurück**
Sabine Disterheft

25 **Japanische Künstler und deutsche Kunstgalerien – Deutsche expressionistische Kunst in Japan vor und nach dem Ersten Weltkrieg**
Toshiharu Omuka

Norwegen

45 **Edvard Munch in der Sammlung Max Glaeser – *Das rote Haus* im Kontext**
Agnes Thum

63 **Das Archiv der Schriften und Korrespondenz von Edvard Munch**
Hilde Bøe

Deutschland

77 **Von einem Pechstein-Gemälde zur Suche nach der Kunstsammlung Walther Rathenaus**
Carolin Faude-Nagel

95 **Ferdinand Ziersch korrespondiert mit dem Kunsthandel – Sammlungsentwicklung ab 1949**
Nadine Bauer

Italien

109 **Netzwerke in Florenz 1943: Hans Purrmann – Hanna Kiel – Arturo und Gualtiero Loria**
Katharina Thurmair

125 **Überlegungen zur Sonderrolle Italiens im Gefüge des nationalsozialistischen Kunsthandels**
Katharina Hüls-Valenti

»Kunsthandel international«

141 **Die Münchner Kunsthandlung A. S. Drey und ihr internationales Netzwerk**
Franziska Eschenbach und Stephan Klingen

159 **Otto Kallir (Wien) und Paul Rosenberg (Paris): zwei nach New York emigrierte Kunsthändler und ihre Archive**
Sonja Niederacher

173 **Autorinnen und Autoren**

176 **Impressum**

Caspar David Friedrich, *Hofmusikanten in Greifswald*, 1801, Feder in Braun, laviert, 9,8 × 11,7 cm, Detail.
»Gerechte und faire Lösung« mit den Erben nach Julius und Clara Freund:
Ketterer Kunst München, Auktion 523, 11.12.2021, Los 305

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

VORWORT

»Provenienz. Forschung international« – unter diesem Titel steht der nun vorliegende zweite Band der Publikationsreihe *Provenienzforschung und Kunsthandel* des Auktionshauses Ketterer Kunst. Und dieser Titel ist Programm: Die Publikation lädt dazu ein, den Blick weit über nationale Grenzen hinaus zu richten. Denn Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern ist immer international.

Viele der einstigen Eigentümerinnen und Eigentümer – ob Händler oder Sammler – sahen sich gezwungen, während der NS-Diktatur ins Ausland zu fliehen. Es gehört daher zum Wesen heutiger Provenienzforschung, dass sie Forscherinnen und Forscher auf weite Wege führt: zu Archivalien, die über mehrere Kontinente verstreut sind, und zu Familien, die durch die NS-Verfolgung auseinandergerissen wurden. Zugleich werden jenseits dieses historischen Kontextes immer wieder unerwartete internationale Verbindungen sichtbar, und das lange bevor »Globalisierung« ein gängiger Begriff war. So wird es viele überraschen, dass etwa die Kunst der »Brücke«-Maler bereits in den 1920er Jahren sogar in Japan bekannt war, dass Kunsthändler wie A. S. Drey internationale Filialen in mehreren Ländern bespielten, oder dass deutsche Sammler regelmäßig bis nach Norwegen reisten, wenn sie ein Gemälde von Edvard Munch erwerben wollten.

Mit diesem Band möchten wir also nicht nur die nationalen, sondern auch und insbesondere die internationalen Perspektiven der Provenienzforschung in den Mittelpunkt rücken. Für diesen zweiten Teil unserer Publikationsreihe konnten wir erneut renommierte – und natürlich internationale – Gastautorinnen und Gastautoren gewinnen, die die Fallstudien unserer hauseigenen Forschungsabteilung durch weiterführende Beobachtungen und vertiefende Einblicke ergänzen.

Das Buch gliedert sich in fünf Kapitel, die jeweils zwei thematisch miteinander verschränkte Beiträge enthalten.

Die Rundreise um die Welt beginnt in Japan: Das auch auf dem Titel dieser Publikation abgebildete Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff aus der Sammlung Hermann Gerlinger steht im Mittelpunkt einer überraschend vielschichtigen, bis nach Asien reichenden Provenienz-

geschichte. Sabine Disterheft gibt mit diesem Fallbeispiel einen spannenden Einblick in die internationale Vernetzung der Kunstwelt der 1920er Jahre. Daran kann Toshiharu Omuka direkt anschließen. Er eröffnet einen faszinierenden Zugang zur Geschichte des Sammelns von Werken des deutschen Expressionismus in Japan und zeigt, wie wichtig der Blick »über den Tellerrand« nationaler Grenzen in der Erforschung der europäischen Avantgarde ist und sein muss.

Das darauffolgende Kapitel bleibt in der Epoche der 1910er und 1920er Jahre, führt die Leserinnen und Leser jedoch nach Norwegen: Zunächst stellt Agnes Thum die Werkbiografie eines Gemäldes von Edvard Munch vor und porträtiert dabei zugleich eine wichtige Kunstsammlung der Weimarer Republik: die Sammlung von Max Glaeser. Vervollständigt wird dieser Abschnitt durch einen quellenbezogenen Beitrag von Hilde Bøe. Sie präsentiert den auf unterschiedlichen Ebenen überaus wertvollen Bestand der Briefe von Edvard Munch und seine Nutzungsmöglichkeiten: ein Einblick aus erster Hand in eine Archivaliensammlung von bemerkenswerter Aussagekraft und kaum zu überschätzender Relevanz für die Provenienzforschung.

Auch der Name des Reichsaußenministers der Weimarer Republik Walther Rathenau taucht in den Briefen Munchs immer wieder auf – und wo internationale Provenienzforschung betrieben wird, darf natürlich Deutschland nicht ausgeklammert werden. Im nächsten Kapitel widmet sich darum Carolin Faude-Nagel, ausgehend von einem 2025 erfolgreich abgeschlossenen Restitutionsfall, der beeindruckenden Sammlung Walther Rathenaus. Dass dieser Beitrag nun gerade in einer Publikation des Ernest Rathenau Verlags erscheinen kann, ist dabei ein schöner Zufall, denn der nach New York geflohene Verlagsgründer war ein Neffe von Walther Rathenau. Nadine Bauer rückt schließlich den Kunstsammler Ferdinand Ziersch ins Zentrum. In ihrem dichten Beitrag erschließt sie der Forschungsgemeinde einen bedeutsamen Quellenbestand zur Provenienzforschung an Werken des deutschen Expressionismus und gibt Einblicke in das dicht geflochtene Netzwerk dieses Sammlers. Zukünftige Forschung wird hier zahlreiche wichtige Anknüpfungspunkte finden.

Die letzte Länderstation ist Italien. Katharina Thurmair zeichnet, ausgehend von einem Gemälde von Hans Purrmann, die vielfältigen Netzwerke und Verbindungen innerhalb der vibrierenden Kunstszene im Florenz der 1940er Jahre nach. Sie beleuchtet mit Hans Purrmann, Hanna Kiel sowie Arturo und Gualtiero Loria bemerkenswerte (Exil-)Florentiner Persönlich-

keiten dieser Epoche. Auch der Beitrag von Katharina Hüls-Valenti hat seinen Ausgangspunkt in Italien, weitet jedoch den Blick. In einem kenntnisreichen und spannenden Überblick über Italiens Rolle innerhalb des nationalsozialistischen Kunsthandels öffnet die Autorin dem Leser an vielen Stellen die Augen. Und dabei führt die Geschichte eines aus den Uffizien restituierten Kunstwerkes auch wieder zurück über die Alpen: zur Kunsthandlung A. S. Drey.

Folgerichtig widmet sich das letzte Kapitel dieses Bandes nicht einem Länderkomplex, sondern den internationalen Aspekten des historischen Kunsthandels. Stephan Klingen und Franziska Eschenbach befassen sich – von München aus in die Welt blickend – mit der überaus renommierten jüdischen Kunsthandlung A. S. Drey und ihren bisher kaum erforschten internationalen Filialen. Ihr Beitrag liefert der Forschung auch weitgehend unbekannte Details zu den komplexen Verlustsituationen bei der Zerschlagung des einst international agierenden, bedeutenden Handelskonzerns.

Für den gebührenden Abschluss des Bandes sorgt Sonja Niederacher. Sie stellt mit Otto Kallir und Paul Rosenberg, die aus Wien und Paris kommend in New York bemerkenswerte Netzwerke aufbauten, zwei der bedeutendsten Exilkunsthändler in den Mittelpunkt einer spannenden Untersuchung. Mit Fokus auf die erhaltenen Archivbestände gibt sie zukünftigen Forschenden wichtige Werkzeuge an die Hand. Und so weitet sich der Blick am Ende dieses Buches noch einmal auf das, was diese Publikationsreihe schon in ihrem Titel in sich trägt: »Provenienzforschung und Kunsthandel«.

Eine »Reise um die Welt« in fünf abwechslungsreichen Kapiteln liegt also vor Ihnen. Das Ziel dieser Zusammenschau ist es, nicht nur einen Einblick in die thematische Vielfalt der Provenienz-, Sammlungs- und Kunsthandelsforschung zu geben, sondern auch, das weit verzweigte internationale Wegenetz erfahrbar zu machen, auf dem sich Forschende ihren Erkenntniszielen annähern. Denn gerade auf fernen und kurvenreichen Pfaden entstehen nicht nur neue Einsichten und Wissensquellen, sondern immer wieder fruchtbare Verbindungen und Kooperationen. Gute Forschung überwindet Grenzen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne.

Wir wünschen diesem Band viele interessierte und neugierige Leserinnen und Leser.

Gudrun und Robert Ketterer

Utagawa Hiroshige (I), *Pflaumengarten in Kameido (Kameido Ume-yashiki)*, Farbholzschnitt, 1857, Detail

© Rijksmuseum Amsterdam, RP-P-1956-743, erworben mit Unterstützung der Vereniging Rembrandt *und des* Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, *https://id.rijksmuseum.nl/200134875*

JAPAN

Sabine Disterheft

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF, »JUNGER WALD UND SONNE«

VON DEUTSCHLAND NACH JAPAN UND ZURÜCK

Jede noch so kurze Erwähnung eines Kunstwerkes und sämtliche beigefügten Hinweise, die Rückschlüsse erlauben, bilden als Primärquellen die Grundlage der Provenienzrecherche. Manchmal scheinen sich in Quellen Fehler eingeschlichen zu haben, und nicht selten drohen zu vage Provenienzangaben nicht auflösbar zu sein. Mit ähnlichen Schwierigkeiten sah sich die Forschung zu Karl Schmidt-Rottluffs (1884–1976) ausdrucksstarkem Gemälde *Junger Wald und Sonne (Abb. 1)* konfrontiert. So gibt Will Grohmann in seinem Œuvre-Katalog dazu als Provenienz lediglich »Privatbesitz Japan« an.[1] Wie die Geschichte des Ölgemäldes am Ende zeigt, führte eine Ausweitung der Forschung über die Landesgrenzen hinaus auch hier zur Auflösung von Fehlannahmen und Lösung von Rätseln.

»Dr. Matheus, Berlin«

Die chronologisch erste zum jetzigen Zeitpunkt bekannte Quelle des expressionistischen Gemäldes ist eine von Rosa Schapire beschriftete Bildkarte mit Werkfotografie *(Abb. 2, 3)*.[2] Schapire vermerkt auf dieser Karte zu dem verso auf dem Keilrahmen mit schwarzer Farbe von Künstlerhand betitelten Werk *Junger Wald und Sonne* neben dem Entstehungsjahr 1920 auch einen Besitzer: »Bes. Dr. Matheus Berlin«.[3] Nicht zuletzt in Kenntnis des bekannten jüdischen Kunstsammlers Max Matheus[4] – der gleichwohl keinen Doktortitel trug – bildete dieser handschriftliche Vermerk den Anlass für eine umfangreiche und tiefgehende Recherche. Der Verdacht eines NS-verfolgten Alteigentümers stand nun im Raum.

Anhand der digitalisierten Berliner Adressbücher aus den Jahren ab 1920 lässt sich schlussfolgern, dass es sich bei dem Namen hinter dem Besitzvermerk nur um Salo Matheus oder dessen Sohn Kurt gehandelt haben kann, denn nur diese beiden führten laut Adressbuch in diesen Jahren einen Doktortitel in Verbindung mit dem Nachnamen »Matheus«.[5] Es folgten also umfassende biografische Recherchen: Der im Juni 1866 in Rawitsch (Posen)[6]

Abb. links, Karl Schmidt-Rottluff, Detail aus Abb. 1

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

Abb. 1: Karl Schmidt-Rottluff, *Junger Wald und Sonne*, 1920, Öl auf Leinwand, 76,5 × 90,5 cm

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

geborene Salo wurde 1890 mit einem Beitrag zur pathologischen Histologie der Lymphdrüsen an der Universität Würzburg promoviert[7] und war nach einer beruflichen Station in Lippehne ab 1903 in Berlin-Schöneberg als Arzt tätig.[8] Während der Zeit in Lippehne wurde der Sohn Kurt der Eheleute Salo und Johanna (geb. Gumpel, Vorname später: Joan) dort im Dezember 1895 geboren *(Abb. 4)*.[9] Er studierte ebenfalls Medizin an unterschiedlichen Universitäten und wurde im Jahr 1922 promoviert.[10] Und auch wenn Kurt Matheus in den Adressbüchern erst ab 1925 in Berlin nachweisbar ist, berichtet er in seinem Entschädigungsantrag vom 23. November 1955, dass er ab Dezember 1922 in Berlin als Arzt praktizierte.[11] Aus den Entschädigungsanträgen von Kurt und dessen Mutter Johanna geht hervor, dass Vater und Sohn wohl an der Meldeanschrift in der Kolonnenstraße 57 in Berlin-Schöneberg gemeinsam als Mediziner tätig waren.[12]

Durch nationalsozialistische Repressalien verloren beide Ärzte aufgrund ihres jüdischen Glaubens im Juni 1933 ihre Kassenzulassung.[13] Kurz darauf, im Dezember desselben Jahres, gelang Kurt die Flucht in die USA nach Buffalo, wo er ab April 1934 wieder als Arzt praktizieren konnte.[14] Auch Kurts Eltern Salo und Johanna gelang wenig später die Flucht, sodass Vater und Sohn ab Juli 1936 in einer Gemeinschaftspraxis in Buffalo als Ärzte arbeiteten,

wenngleich deutliche Einkommenseinbußen im Vergleich zu den Zeiten in Deutschland vor der »Machtergreifung« verzeichnet werden mussten.[15]

Erst nach Salos Tod am 7. Dezember 1944[16] heiratete Kurt Matheus 1946 in New York, die kinderlose Ehe wurde jedoch schon 1950 wieder geschieden.[17] Als seine Erbin setzte der am 1. Januar 1980 in Buffalo[18] verstorbene Kurt die Sekretärin seines Anwalts ein, mit der ihn eine enge Freundschaft verband. In den Entschädigungsakten von Johanna und Kurt Matheus finden Kunstgegenstände keinerlei Erwähnung, und so ist die Erinnerung des Ehemannes der genannten Erbin aktuell der einzige Beleg, dass Kurt Kunstwerke besaß *(Abb. 5)* – womit er möglicherweise der von Rosa Schapire vermerkte Besitzer Dr. Matheus sein könnte. Im Nachlass befanden sich demnach zahlreiche Kunstwerke, darunter auch eines von Karl Schmidt-Rottluff.[19] Wie sich noch zeigen wird, kann es sich hierbei aber nicht um *Junger Wald und Sonne* gehandelt haben. Denn unser Ölgemälde kann sich nur für einen relativ kurzen Zeitraum in der Sammlung des Dr. Matheus befunden haben.

Abb. 2 und 3: Bildkarte mit Karl Schmidt-Rottluff, *Junger Wald und Sonne* aus der Fotodokumentation von Rosa Schapire mit handschriftlichen Anmerkungen, Vorder- und Rückseite

© Brücke-Museum, Foto: Nick Ash, Berlin

Abb. 4: Reisepass Kurt Matheus, 1937
LABO, Berlin, EA 265229, M9

Die Berliner Kunsthandlung Alfred Heller

Ein erhaltener Stempel auf der Leinwandrückseite und ein Papieretikett auf der Keilrahmenrückseite geben den Hinweis auf Alfred Heller *(Abb. 6)*. Die Kunsthandlung[20] – auch zeitweise Galerie[21], Kunstsalon und Kunstausstellung genannt – zog im März 1922 in die Räume am Kurfürstendamm in Berlin, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass sich das Gemälde frühestens 1922 bei Alfred Heller befand. Ein kleines Ausstellungsresümee in der Zeitschrift *Der Cicerone* aus dem Jahr 1922 lässt sogar vermuten, dass der Autor Curt Bauer hier die Malweise Schmidt-Rottluffs von *Junger Wald und Sonne* beschreibt. So berichtet der Autor über die ausgestellten Bilder:

»[…] Unter ihnen befinden sich einige Bildnisse, die wahre Charakterschilderungen in Farben darstellen. Die Farbe dominiert hier in einer so ausschlaggebenden Weise, daß die

Abb. 5: Max Pechstein, *Morgenrot*, 1919, Öl auf Leinwand, 69,5 × 80,5 cm. Auch dieses im Jahr 2019 auf dem deutschen Kunstmarkt angebotene Gemälde befand sich einst in der Sammlung Kurt Matheus
© Foto: Grisebach GmbH

Linien eigentlich nur noch Hilfsmittel bilden. […] Nicht daß sich die Intensität der Farben noch wesentlich hätte steigern können, aber ihre Herrschaft im Raume gewann eine erhöhte Bedeutung. Das tritt besonders im Landschaftlichen zutage. Hier wirken die Farben selbst des Hintergrundes immer näher an das Auge des Beobachters, indem sie dabei auf geheimnisvolle Weise zugleich tiefere Raumweiten erschließen. […]«[22]

In den wenigen von Alfred Heller erhaltenen Ausstellungskatalogen ist das Gemälde nicht aufgeführt. Die zeitliche Einordnung durch die Anschrift der Kunsthandlung Alfred Heller und die erste bekannte Ausstellung des Gemäldes in Tokio lassen jedoch eine Eingrenzung auf den Zeitraum von März 1922 bis Juni 1924 zu, in dem sich das Gemälde bei dem Galeristen Alfred Heller befand.

Abb. 6: Karl Schmidt-Rottluff, *Junger Wald und Sonne,* 1920, Öl auf Leinwand, 76,5 × 90,5 cm, Keilrahmenrückseite (Detail)

© *Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München*

Der Weg nach Japan

Zu Alfred Hellers Kunden[23] zählte auch der japanische Bankier und Kunstliebhaber Hisataka Munakata (1889–1970), der als Mitarbeiter der Bank of Japan zunächst 1921 in London und ab 1922[24] in Berlin stationiert war.[25] Diesen Hinweis auf den wahrscheinlichen Besitzer des hier behandelten Gemäldes verdanken wir einer Anfrage an den Direktor des National Museum of Western Art in Tokio, Masayuki Tanaka.[26] Die weiteren Recherchen förderten nun eine erstaunliche Sammlerpersönlichkeit zutage. Verschiedene Quellen belegen, dass Munakata in der Berliner Kunstwelt der frühen 1920er Jahre gut vernetzt war.[27] Beispielsweise besuchten Otto Dix und Karl Nierendorf den Sammler am 19. April 1923 in dessen Berliner Wohnung.[28] Den eindrücklichsten Beleg für die Vernetzung bildet das Gästebuch des Sammlers, das heute im Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama aufbewahrt wird und über das der ehemalige Direktor des Museums Tsutomu Mizusawa einen Aufsatz verfasst hat.[29] Das Gästebuch beinhaltet Skizzen und Botschaften zahlreicher Künstlerinnen, Künstler, Künstlergattinnen und Kunsthändler. Zu sehen sind Porträtskizzen des Sammlers aus der Hand von Ewald Mataré und Otto Dix. Es finden sich Grußworte von Siddi und Erich Heckel, Ada und Emil Nolde sowie auch von Günther Franke und Ferdinand Möller, um nur einige wenige herauszugreifen *(Abb. 7, 8).* Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Max Pechstein und Paul Klee verewigen sich mit signierten Skizzen im Gästebuch des Sammlers.[30] Mizusawa berichtet über Munakatas Bewunderung für Herwarth Walden und dessen Galerie *Der Sturm.* Und auch ein Besuch Erich Heckels Ende 1922, bei dem dieser sich bewundernd über den Sammlermut Munakatas im Anblick eines sehr großen Gemäldes Heinrich Campendonks äußert, bleibt nicht unerwähnt.[31]

Zu Beginn der 1920er Jahre stieg in Japan das Interesse am Kunstgeschehen Deutschlands und Nordeuropas. Lag der Fokus der japanischen Künstler und Kunstkritiker vorher vornehmlich auf Frankreich als Inspirationsquelle, markierte die vom Direktor des Deutschen Instituts in Tokio Conrad von Wegmann und dem Künstler Minoru Yasuda organisierte Ausstellung *German Modern Art* im Mai 1923 eine Verschiebung der Aufmerksamkeit in Japan auf das deutsche Kunstgeschehen.[32] Munakata kehrte am 10. Juni 1924 gerade rechtzeitig nach Japan zurück, um auf der von ihm selbst, dem Architekten Kikuji Ishimoto und dem Kunstkritiker Sadanosuke Nakada gemeinsam organisierten Ausstellung[33] *Ōshū Hyōgenha Bijutsuten* [Exhibition of European Expressionism] in der Maruzen Galerie in Tokio ab dem 21. Juni 1924 einen Teil seiner Sammlung ausstellen zu können, darunter auch *Junger Wald und Sonne* unter Nummer 25 (Titel: *Wakaki Mura*).[34] Zu der Ausstellung existiert lediglich eine Liste der ausgestellten Werke, was eine Identifikation der einzelnen Werke erschwert. Glücklicherweise aber verfasste der Bruder Katsunosuke des oben genannten Kunstsammlers Nakada einen Ausstellungsbericht für die große Tageszeitung *The Tokyo Asahi Shimbun*, die Karl Schmidt-Rottluffs Gemälde *Junger Wald und Sonne* dazu abbildete[35] *(Abb. 9)*. Offenbar führte der Erfolg der Juni-Ausstellung zu einer weiteren Tokioter Schau der Kunstwerke im Dezember desselben Jahres. Die Ausstellung *Hokuō Shinkō Bijutsuten* [Exhibition of Northern European Modern Art] in der *Garō Kudan* präsentierte das Werk als Nummer 88 vom 1. bis 15. Dezember 1924[36] *(Abb. 10)*. Laut Aussage der Familie sind keine Unterlagen zu Munakatas Kunstkäufen in Berlin erhalten.[37] Seine dokumentierten Kontakte zu Alfred Heller legen die Vermutung nahe, dass Munakata *Junger Wald und Sonne* in den Jahren 1922 bis 1924 direkt bei Heller erwarb und wie oben skizziert mit in seine japanische Heimat nahm *(Abb. 11*[38]*)*.

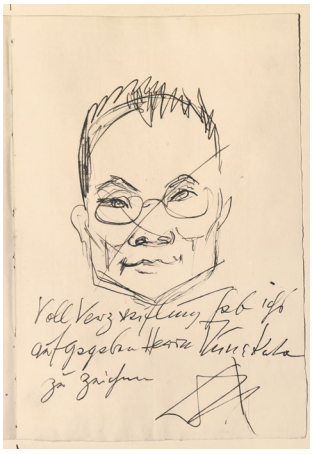


Abb. 7a/b: Gästebucheintrag u. a. von Otto Dix, Porträtskizzen von Hisataka Munakata

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Collection of The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

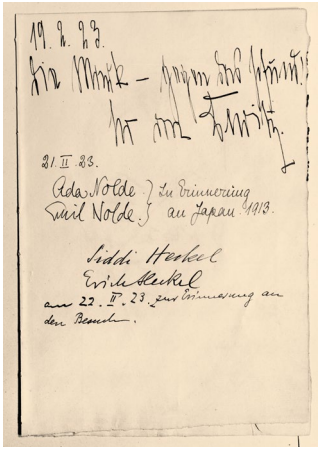


Abb. 8: Gästebucheinträge u. a. von Ada und Emil Nolde, Siddi und Erich Heckel

© Collection of The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama

學藝

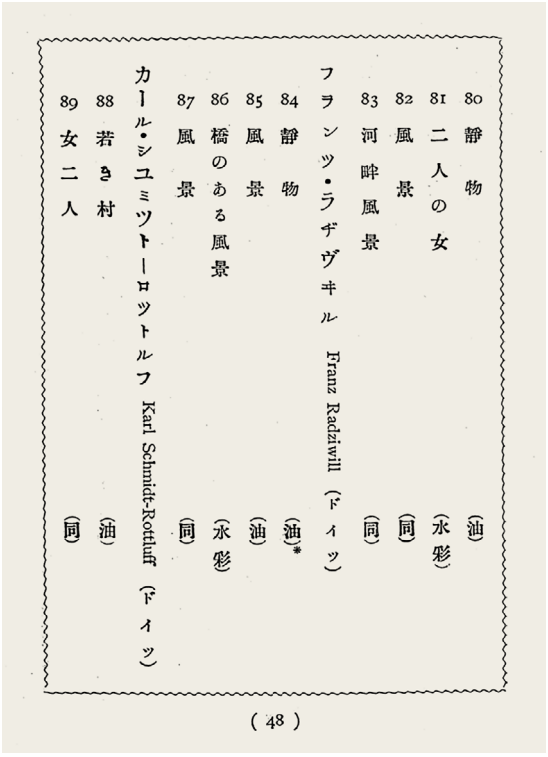
表現派展の理解

仲田勝之助

若き村 シュミツトロツトルフ作

Abb. 9: Ausstellungsbesprechung *Oshū Hyōgenha Bijutsuten* [Exhibition of European Expressionism], Maruzen Galerie, mit Abb. Schmidt-Rottluff, in: *The Tokyo Asahi Shimbun,* 26.06.1924

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.



80 靜物 (油)
81 二人の女 (水彩)
82 風景 (同)
83 河畔風景 (同)
フランツ・ラヂヴヰル Franz Radziwill (ドイツ)
84 靜物 (油)*
85 風景 (油)
86 橋のある風景 (水彩)
87 風景 (同)
カール・シユミツトーロツトルフ Karl Schmidt-Rottluff (ドイツ)
88 若き村 (油)
89 女二人 (同)

(48)

Abb. 10: Ausst.-Kat. *Hokuō Shinkō Bijutsuten* [Exhibition of Northern European Modern Art], Garō Kudan, Tokio, 01.–15.12.1924, S. 48

… und zurück

Erst viele Jahre später fand das beeindruckende Gemälde 1981 über eine Auktion bei Sotheby's[39] wieder seinen Weg zurück ins Land seiner Entstehung. Über die Münchner Galerie Thomas gelangte das Werk in die umfangreiche Sammlung des Würzburger Unternehmers und Kunstsammlers Hermann Gerlinger.[40] Die anfängliche Unsicherheit, ob es sich bei der zweifelhaften Angabe »Privatbesitz Japan« in Will Grohmanns Œuvrekatalog der Gemälde Karl Schmidt-Rottluffs[41] um einen Fehler handeln mochte, konnte durch die Untersuchung restlos ausgeräumt werden. Die Recherchen zu *Junger Wald und Sonne* haben in besonders eindrücklicher Weise gezeigt, wie essenziell eine internationale Vernetzung und kollegiale Zusammenarbeit über Grenzen hinweg tatsächlich ist. Nur auf diese Weise kann fundierte und umfassende Forschung betrieben werden.

Abb. 11: Karl Schmidt-Rottluff, *Freundinnen*, 1914, Öl auf Leinwand, 88 × 102 cm, Kunsthalle Emden

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Elke Walford, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. Grohmann, Will: Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart 1956, S. 291 (m. Abb. S. 264).

2 Die Bildkarte ist Teil einer Fotodokumentation der Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff mit handschriftlichen Anmerkungen Rosa Schapires in der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin.

3 Fotodokumentation, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin.

4 Der Berliner Unternehmer und Kunstsammler Max Matheus (*25.04.1868) wurde zusammen mit seiner Frau Hedwig, geb. Herz, am 26.03.1943 im Holocaust ermordet. Siehe https://collections.arolsen-archives.org/de/search/person/5151159?s=max%20matheus&t=224159&p=0 (zuletzt abgerufen am 20.11.2025). Max war der Bruder von Salo Matheus.

5 Vgl. die Einträge im Berliner Adressbuch von 1921 https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1921/1980/ und von 1925 https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1925/2061/ (beide zuletzt abgerufen am 25.11.2025).

6 Siehe Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten (LABO), Berlin, EA265230.

7 https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11595321?page=%2C1 (zuletzt abgerufen am 19.11.2025).

8 LABO, Berlin, EA265230.

9 Siehe LABO, Berlin, EA265229, M17. Salo und Johanna hatten einen zweiten Sohn, Hans (14.09.1898–20.09.1918), der im Ersten Weltkrieg gefallen ist. LABO, Berlin EA265230, M14 und https://www.ancestry.de/imageviewer/collections/2184/images/31856_A016309-00080?ssrc=&backlabel=Return&pId=263398 (zuletzt abgerufen am 24.11.2025).

10 Matheus, Kurt: Beitrag zur Lehre von der Myotonia congenita (Thomsensche Krankheit) an der Hand eines Falles. Berlin 1922.

11 Vgl. LABO, Berlin, EA265229, M18.

12 Siehe hierfür LABO, Berlin EA265229, M17 und EA265230, M14.

13 Siehe LABO, Berlin EA265229, M18. Siehe für weitere Informationen zur »Entrechtung und Vertreibung jüdischer Ärzte aus Deutschland« http://aerzte.erez-israel.de/deutschland-1933/ (zuletzt abgerufen am 24.11.2025).

14 Siehe LABO, Berlin, EA265229, M18.

15 Ebd.

16 Siehe LABO, Berlin, EA265230, M1.

17 Siehe LABO, Berlin, EA265229, M17.

18 https://www.locateancestors.com/mathews-born-in-1895/ (zuletzt abgerufen am 20.11.2025).

19 Freundliche Mitteilung von Anna B. Rubin nach ihrem Telefonat mit dem Ehemann von Kurt Matheus' Erbin.

20 https://doi.org/10.11588/diglit.62160 (zuletzt abgerufen am 21.11.2025).

21 https://doi.org/10.11588/diglit.74216 (zuletzt abgerufen am 21.11.2025).

22 Die Zeit und der Markt, in: Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, 14.1922, S. 309. https://doi.org/10.11588/diglit.33342#0331 (zuletzt abgerufen am 21.11.2025).

23 Der japanische Kunstsammler Sadanosuke Nakada (1888–1970) führte Tagebuch und erwähnt darin, dass er Hisataka Munakata durch Vermittlung vom Kunstsalon Alfred Heller am 6. Februar 1923 erstmalig besucht. Vgl. Omuka, Toshiharu: Resonance of a Boiling Self and Shared Enthusiasm: Japanese Artists and Collectors in Early 1920s Berlin, in: A Blue Brick. Festschrift in Honor of John E. Bowlt. Frankfurt am Main 2023, S. 496–515, hier S. 506–507.

24 Wu, Chinghsin: Parallel Modernism. Koga Harue and Avant-Garde Art in Modern Japan. Oakland 2019, S. 83.

25 Vgl. für die biografischen Informationen zu Hisataka Munakata sowie zu dessen Kunstsammlung einen Aufsatz zu Munakatas Gästebuch: Mizusawa, Tsutomu: Gemeinsame Begeisterung – Das Gästebuch Hisataka Munakatas, in: Jahresbericht 1983 [dt. Übersetzung des Titels], Kanagawa Museum of Modern Art, Kamakura, 1985, S. 32–56. Ich danke Tsutomu Mizusawa sehr herzlich für den kollegialen Austausch!

26 An dieser Stelle sei die Anmerkung erlaubt, dass der Hinweis auf den Sammler Munakata und die weiter unten genannten Ausstellungen auf die kollegiale und freundliche Zusammenarbeit mit den japanischen Kollegen basiert. Die ernsthafte Beschäftigung mit meiner Anfrage durch Masayuki Tanaka und infolgedessen die Hilfe von Toshiharu Omuka und Shogo Otani hat erst dazu geführt, dass wir Kenntnis erlangt haben über die hier aufgeführten Belege des Werkes in Japan. An dieser Stelle sei den dreien nochmals herzlich gedankt!

27 Am eindrücklichsten ist die Anzahl an Künstlern und Personen aus dem Kunstbereich zu denen Munakata Verbindungen pflegte, in seinem Gästebuch festgehalten. Darüber hinaus finden sich aber auch Spuren in Korrespondenzen mit Karl Nierendorf und Otto Dix (DKA, Bestand Otto Dix, Sig. I,C-524 c-d und e-f) sowie Ferdinand Möller (Berlinische Galerie, BG-GFM MF 5317, 336), zitiert in Engelhardt, Katrin: Ferdinand Möller und seine Galerie. Ein Kunsthändler in Zeiten historischer Umbrüche. Hamburg 2013, S. 33.

28 Vgl. Ausst.-Kat. Modern Boy, Modern Girl. Modernity in Japanese Art, 1910–1935. Sydney, Art Gallery of New South Wales, 18.07.–30.08.1998, S. 161.

29 Mizusawa 1985 (wie Anm. 25); https://www01.musetheque.jp/webmuseum_en/detail?cls=attkn&pkey=13314 (zuletzt abgerufen am 21.11.2025).

30 Vgl. Mizusawa 1985 (wie Anm. 25).

31 Mizusawa 1985 (wie Anm. 25), S. 50–51.

32 Vgl. Wu 2019 (wie Anm. 24), S. 82. Für eine Betrachtung der Verflechtungen der japanischen und deutschen Kunstwelt siehe ebd. besonders das Kapitel: Reconciling Subjectivity and Objectivity: Expressionism, Paul Klee, and a New Theory of Watercolor, S. 77–108.

33 Vgl. Wu 2019 (wie Anm. 24), S. 83.

34 *Oshū Hyōgenha Bijutsuten* [Exhibition of European Expressionism], Maruzen, Tokio, 21.–30.06.1924, Nr. 28.

35 *Oshū Hyōgenha Bijutsuten* [Exhibition of European Expressionism], Maruzen Galerie, in: The Tokyo Asahi Shimbun, 26.06.1924 (m. Abb.).

36 *Hokuō Shinkō Bijutsuten* [Exhibition of Northern European Modern Art], Garō Kudan, Tokio, 01.–15.12.1924, Nr. 88.

37 Vgl. Mizusawa 1985 (wie Anm. 25), S. 47.

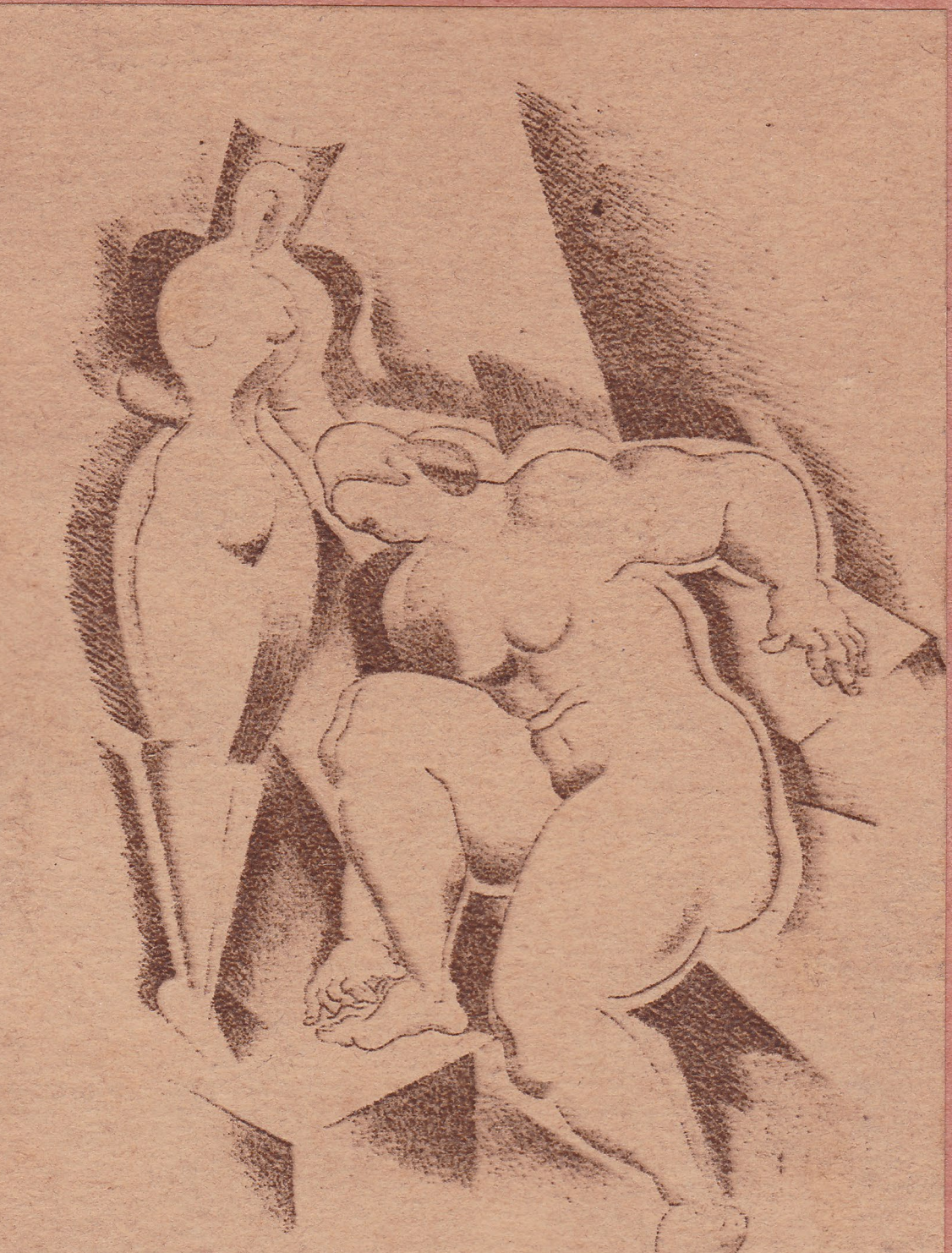
38 Auch dieses Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff befand sich wohl schon in den 1920er Jahren in einer Tokioter Sammlung. Vgl. Fotodokumentation, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin.

39 Aukt.-Kat. Sotheby's, London, 02.04.1981, Los 354 (m. Abb.).

40 Gerlinger, Hermann/Schneider, Katja (Hrsg.): Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger. Halle (Saale) 2005, S. 93, SHG-Nr. 196 (m. Abb.).

41 Vgl. Grohmann 1956 (wie Anm. 1), S. 291 (m. Abb. S. 264).

九段畫廊會場
麹町富士見町六丁目



Toshiharu Omuka

JAPANISCHE KÜNSTLER UND DEUTSCHE KUNSTGALERIEN

DEUTSCHE EXPRESSIONISTISCHE KUNST IN JAPAN VOR UND NACH DEM ERSTEN WELTKRIEG[1]

Die Besuche in Berlin von Künstlern und Sammlern aus Japan in der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg trugen deren Begeisterung für die deutsche Avantgarde-Kunst bis in ihr Heimatland. Vor allem die renommierte Galerie *Der Sturm* und die nach dem Krieg gegründete, etwas kleinere Galerie von K. und E. Twardy in der Potsdamer Straße waren häufig aufgesuchte Orte, wo junge japanische Künstler zeitgenössische Kunstwerke sowie Bücher und Zeitschriften kauften. Es überrascht nicht, dass sie enge Beziehungen nicht nur zu den Galeristen, sondern auch zu den mit den Galerien verbundenen Künstlern wie Alexander Archipenko oder auch anderen Besuchern wie dem Bauhaus-Meister Wassily Kandinsky unterhielten. Nach ihrer Rückkehr nach Japan wirkten diese Künstler nicht nur als begeisterte Fürsprecher der zeitgenössischen deutschen Kunst, sondern auch als engagierte und umtriebige Sammler, die Werke ausstellten und in manchen Fällen sogar als Händler auftraten. Es waren glanzvolle Jahre auch für japanische Künstler und Sammler der deutschen Avantgarde-Kunst.

Nach dem Ersten Weltkrieg schwappte eine große Welle westlicher und vor allem moderner französischer Malerei über Japan. Das Land lag weit entfernt von den Fronten und hatte enorme wirtschaftliche Gewinne aus dem Krieg erzielt.[2] Noch vor dem Waffenstillstand traten einige angehende Großsammler auf: So begann beispielsweise Kōjirō Matsukata, Präsident einer Werftgesellschaft, bereits 1916 mit dem Sammeln westlicher Kunst und besuchte Anfang der 1920er Jahre zusammen mit Experten wie Yukio Yashiro die großen Pariser Galerien.

Nach dem Krieg strömten viele Künstler und insbesondere Ölmaler aus Japan nach Paris. Kunstzeitschriften veröffentlichten häufig Briefe von ihnen, die sie voll Begeisterung aus Paris schickten oder während der Rückreise in den Häfen und an Bord der Schiffe geschrieben hatten. Kein Wunder also, dass innerhalb weniger Jahre groß angelegte Ausstellungen zeitgenössischer französischer Kunst zu jährlich stattfindenden Ereignissen in Japan wurden.

Abb. links: Alexander Archipenko, Detail aus Abb. 7

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

Etwas anders verhielt es sich für die deutsche Kunst: Öffentliche Ausstellungen zeitgenössischer deutscher Kunst gab es in den 1920er Jahren in Japan nur wenige. Zudem war die Auswahl der Künstler bei den Ausstellungen 1923 und 1926 eher zurückhaltend und wenig einfallsreich.[3] Berlin und München waren für japanische Künstler nicht attraktiv genug, auch wenn Künstler-Touristen durchaus die deutschen Museen besuchten, um antike Kunst, die Alten Meister, aber besonders die vorhandene moderne französische Malerei zu sehen. Einige wenige Künstler besuchten regelmäßig deutsche Galerien, und nach ihrer Rückkehr wurden sie mit ihren Kunstsammlungen zu leidenschaftlichen Fürsprechern des deutschen Expressionismus der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Man kann sagen, dass die Kenntnis des deutschen Expressionismus in drei kleineren Wellen nach Japan gelangte.

Die erste Welle: Galerie »Der Sturm«

Vom 14. bis 28. März 1914 wurden in der *Hibiya Bijutsukan* [Hibiya Kunstgalerie] im Zentrum von Tokio zeitgenössische deutsche Druckgrafiken und Zeichnungen ausgestellt, die von Kōsaku Yamada (1886–1965), einem später führenden Komponisten, und dem Kunsthandwerker Kazō Saitō (1887–1955) aus der Galerie *Der Sturm* ausgeliehen worden waren. Die Ausstellung sorgte für einiges Aufsehen in der Kunstwelt, doch bald darauf führte der Krieg zu einer langen Unterbrechung des kulturellen Austauschs zwischen den kriegführenden Nationen.

Diese beiden Japaner studierten an derselben Musikhochschule in Tokio. Yamada war ein Jahr älter als Saitō, der bald die Richtung änderte und 1907 an die Tokioter Kunsthochschule wechselte. 1910 kam Yamada nach Berlin, um an der Akademie der Künste Musikkomposition zu studieren; Saitō folgte ihm 1912. Ab Anfang 1913 besuchten sie häufig die Galerie *Der Sturm* und wurden so eng befreundet mit dem Galeristen Herwarth Walden, dass dieser sie am 25. Oktober 1913 bat, sich in das Gästebuch einzutragen.

Saitō schrieb viele Briefe an seine Freunde und verfasste Kurzgeschichten, die er an die Monatszeitschrift der Alumni-Vereinigung der Tokioter Kunsthochschule schickte. Auch Auszüge seines Briefes an einen Freund wurden in der Zeitschrift veröffentlicht. Diese Zeilen berichten von seinem künstlerischen Leben in Berlin und insbesondere von dem starken Eindruck, den Franz Marc Anfang März 1912 auf der 14. *Sturm*-Ausstellung auf ihn gemacht hatte.[4] Saitō schrieb für die Tokioter Zeitung *Yomiuri* über die Herbstkunstszene in Berlin. Er erwähnte dabei kurz den *Ersten Deutschen Herbstsalon* und schilderte seine Beobachtung, dass diese große Ausstellung die neuesten Kunstströmungen in Europa zeige und die Auffassung propagiere, Intuition und reine Form müssten Geist und Substanz der Kunst sein.[5]

Daraufhin organisierten Saitō und Yamada auch eine Ausstellung in ihrem Heimatland: Die Ausstellung in Tokio im März 1914 trug den Titel *Der Sturm Mokuhanga Tenrankai* [Ausstellung von Holzschnitten aus Der Sturm] und zeigte 70 Werke von 26 Künstlern, darunter bedeutende deutsche Expressionisten der *Brücke* wie Ernst Ludwig Kirchner, Hermann Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff sowie des *Blauen Reiter*s wie Kandinsky und Marc, zusätzlich zu einigen französischen Kubisten.

Der Einführungstext der Organisatoren im Katalog *(Abb. 1)* betonte die Kreativität und

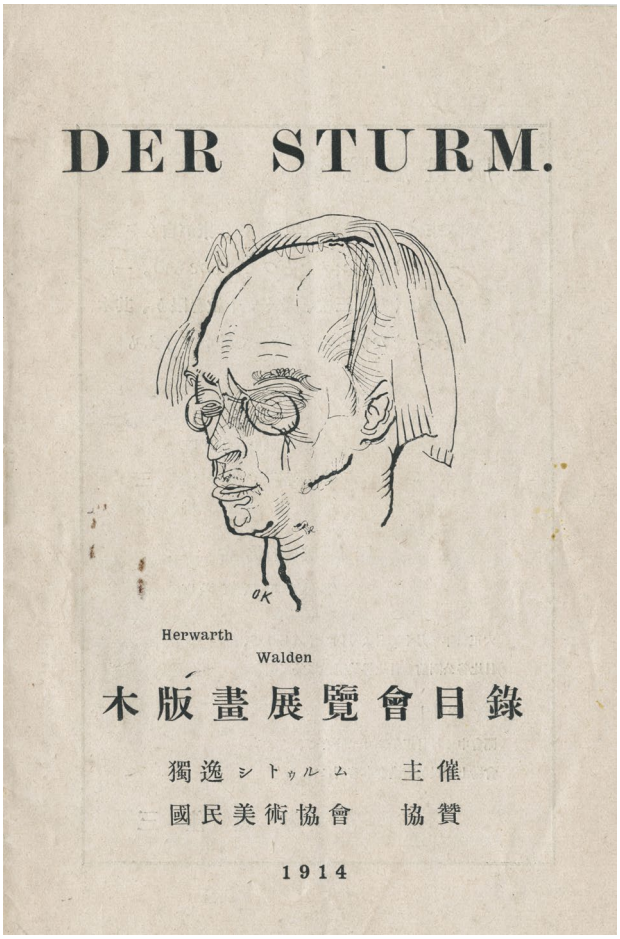
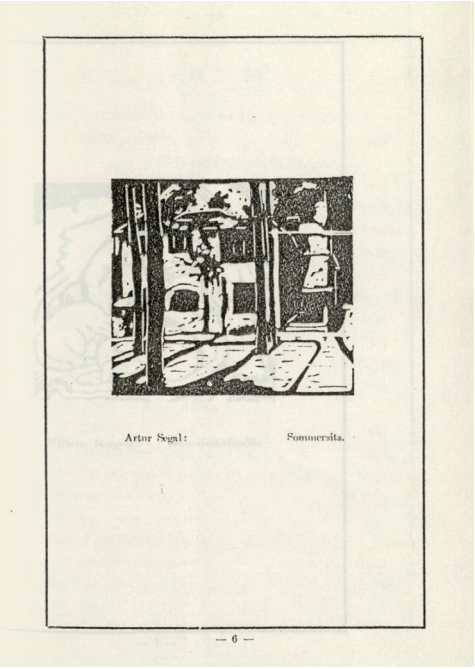


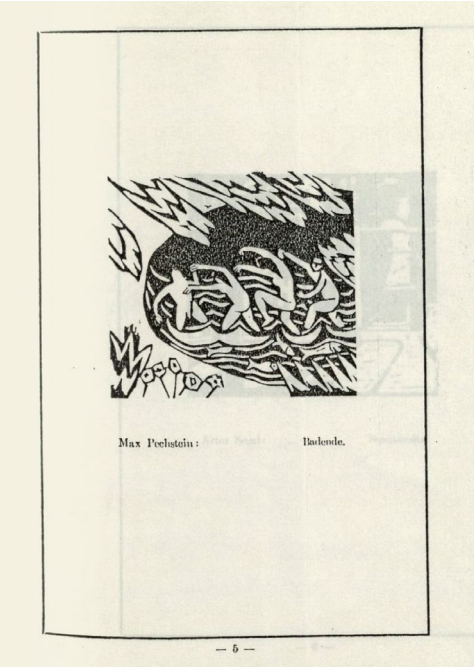
Abb. 1a: Cover des Ausstellungskatalogs *Der Sturm Mokuhanga Tenrankai* [Ausstellung von Holzschnitten von *Der Sturm*], Hibiya Bijutsukan [Hibiya Kunstgalerie], Tokio 1914, mit Grafik von Oskar Kokoschka

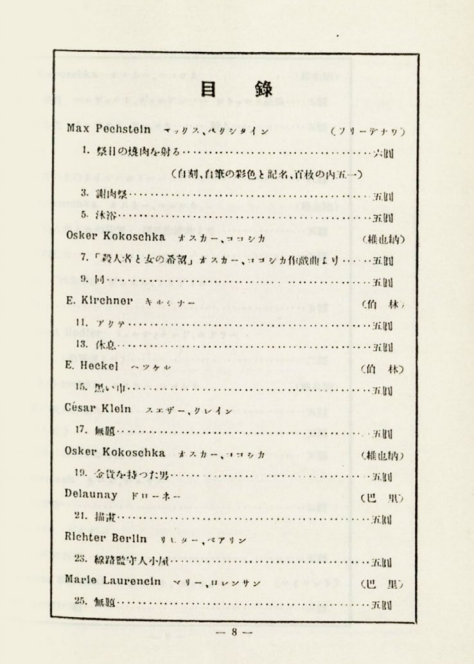
© Fondation Oskar Kokoschka/VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

Originalität der Drucktechnik: »Die Künstler des Futurismus, Kubismus und Expressionismus nahmen selbst Messer, Farbe und Druckpresse zur Hand. Die Abzüge eines Blocks sind auf maximal drei bis zehn Exemplare begrenzt, und der Druckstock wird danach von den Künstlern selbst mit dem Messer zerstört.«[6]

Zugleich wurde angekündigt, dass in einer zweiten Ausstellung Ölgemälde gezeigt werden sollten, während eine Zeitung berichtete, dass eine Skulptur von Archipenko zu sehen sein würde.[7] Da ihnen 150 Werke anvertraut waren, informierten Saitō und Yamada Walden vermutlich über die Präsentation der Werke in Tokio mithilfe zweier Fotografien, die im *Sturm*-Archiv erhalten sind *(Abb. 2)*. Leider sind nur wenige der Kunstwerke erhalten geblieben: zwei Original-Holzschnitte von Pechstein, die an den Grafikdesigner Hisui Sugiura verkauft







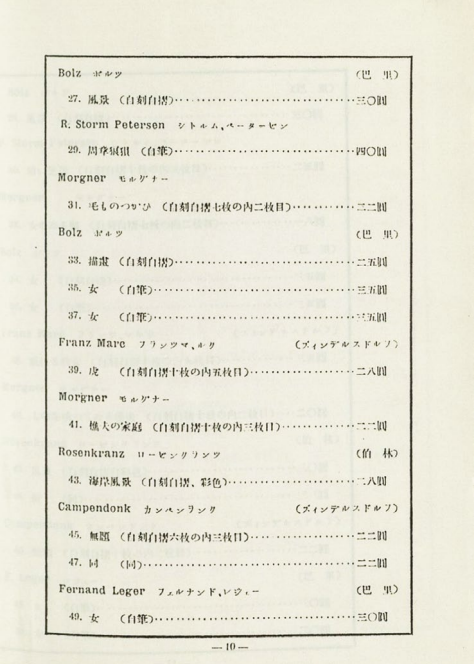


Abb. 1b–e: Seiten des Ausstellungskatalogs *Der Sturm Mokuhanga Tenrankai* [Ausstellung von Holzschnitten von *Der Sturm*], Hibiya Bijutsukan [Hibiya Kunstgalerie], Tokio 1914, mit Werken von Max Pechstein und Artur Segal

Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München

Abb. 2: Blick in die Ausstellung *Der Sturm Mokuhanga Tenrankai* [Ausstellung von Holzschnitten von Der Sturm], Hibiya Bijutsukan [Hibiya Kunstgalerie], Tokio 1914

© Urheber: Y. Ichikawa. Besitzende Institution: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abt. Handschriften und Historische Drucke. Signatur: Hdschr. 125, Blatt 63 recto

wurden und sich heute in dessen Familienarchiv befinden, sowie ein Holzschnitt von Kandinsky und einer von Friedrich Rosenkranz, die sich beide im Saitō-Archiv an der Tokyo University of the Arts befinden.[8]

Welche Auswirkungen hatte die Ausstellung auf die Kunstwelt? Einige Zeitungen und Kunstmagazine berichteten darüber, allerdings nicht sehr ausführlich, da die Kritiker noch nicht bereit waren, die neuesten Kunstströmungen zu würdigen. Selbst als der angesehene Kritiker Mokutarō Kinoshita im Juni 1916 die Merkmale des französischen Kubismus beschrieb, gab er dabei freimütig zu, dass er bisher nur wenige Originale gesehen hatte, darunter die *henna e* oder »seltsamen Bilder«, die Saitō und Yamada mitgebracht hatten.[9]

Erst kürzlich wurde bekannt, dass im Mai 1916 eine zweite Ausstellung mit etwa dreißig Druckgrafiken als Teil einer nicht-jurierten Ausstellung stattfand, allerdings scheint dazu leider kein Katalog veröffentlicht worden zu sein. Veranstaltet wurde sie von der kleinen Ausstellungsvereinigung *Nihon Bijutsuka Kyōkai* [Japanische Künstlervereinigung] in einem zweistöckigen Gebäude namens *Akasaka Bijutsu Kurabu* [Akasaka Kunstclub], einem Veranstaltungsort, den Yamada sonst als Probenraum für sein Orchester nutzen durfte.[10] Die *Sturm*-Abteilung war im ersten Stock untergebracht, wobei außer drei Werken von Kirchner, Erich Heckel und Arthur Segal keine weiteren Exponate bekannt sind.

Auch diesmal blieb die Resonanz in der Presse schwach, zum einen engagierten sich Saitō und Yamada zu diesem Zeitpunkt weniger für die Sache, vor allem aber handelte es sich um einen hastig zusammengestellten Zusatz zu dieser Ausstellung. Dies kündigte bereits das Schicksal der ersten Welle der Einführung deutscher expressionistischer Kunst an, deren Einfluss während der Kriegsjahre verebbte.

Die zweite Welle: Künstler, Händler und Sammler

Nach dem Krieg zog Deutschland weiterhin japanische Wissenschaftler für Spitzenforschung an, während nur eine begrenzte Anzahl von Künstlern dorthin reiste. Dennoch trugen sich am 18. März 1922 drei junge Japaner in das Gästebuch der *Sturm*-Galerie ein: Tomoyoshi Murayama (1901–1977), Yoshimitsu Nagano (1902–1968) und Tomoo Wadachi (1900–1925).

Murayama war im Februar in Berlin angekommen und bald darauf nahm ihn sein Freund Wadachi, der bereits vorher in die Hauptstadt gekommen war, mit in die Galerie *Der Sturm,* wo Murayama Walden und Ruggero Vasari kennenlernte. Im März nahm Murayama gemeinsam mit Nagano bereitwillig an einer Wanderausstellung italienischer Futuristen teil, die in der Galerie J. B. Neumann stattfand.[11] Es steht außer Zweifel, dass die beiden jungen japanischen Künstler durch die Vermittlung von Walden und Vasari in Kontakt zum Kreis der Modernisten in Berlin kamen, die als internationales Gegengewicht zum konservativen Nachkriegs-Paris zunehmend an Bedeutung gewannen.

Im Mai 1922 nahmen Murayama und Nagano in Düsseldorf an der *I. Internationalen Kunstausstellung* teil, die von der Gruppe *Das Junge Rheinland* organisiert wurde *(Abb. 3)*. Die beiden zeigten jeweils drei Ölgemälde und nahmen auch an dem gleichzeitig stattfindenden Kongress zur Gründung einer internationalen Künstlervereinigung teil.

Die zentrale Figur oder »Mutter« des *Jungen Rheinlands* war Johanna Ey, die eine Galerie am Hindenburgwall betrieb. Aus einer seltenen Zeichnung geht hervor, dass Murayama und Nagano am 31. Mai 1922 dort zu Besuch waren und »Mutter« Ey trafen. Beide porträtierten einander und schrieben kurze Dankesworte auf die Vorder- und Rückseite desselben Blattes *(Abb. 4)*. Murayama dankte Frau Ey dafür, dass sie ihm Brot, Wurst und Kaffee serviert hatte, während Naganos Worte sarkastischer Natur sind:

»Viele belegte Brote … Brot mit Roggen ist überraschend. Und drei Tassen Kaffee haben meinen Hunger so sehr gestillt, dass ich jetzt pinkeln gehen möchte. Vor allem eine lustige alte Dame. Dies ist die Mutter meiner wunderbaren Erinnerungen.«

Es ist bemerkenswert, dass Frau Ey diese Zeichnung aufbewahrt hat, wie das Etikett auf der Rückseite die angenehme Begegnung der drei bezeugt *(Abb. 5)*.

Murayama und Nagano besuchten häufig auch die andere Galerie direkt gegenüber von *Der Sturm:* das *Buch- und Kunstheim K. & E. Twardy,* geführt von den polnischen Schwestern Käthe und Emma Twardy mit Unterstützung der aus Russland stammenden Künstlerin Elena Liessner-Blomberg.[12] Im September 1922 hatten Nagano und Murayama dort jeweils ihre erste Einzelausstellung. Die kleine Galerie war einer der Treffpunkte für Künstler in Berlin und Murayama hörte mit Bedauern, dass Kandinsky in seiner Abwesenheit seine Einzelausstellung in der Galerie besucht und seine Kunst gelobt hatte.[13]

Als Nagano und der widerstrebende Murayama im Februar 1923 nach Japan zurückkehrten, gründeten sie eine temporäre Gruppe namens »Augustgruppe« nach dem Vorbild der *Novembergruppe* in Berlin. Diese *Augustgruppe* veranstaltete vom 2. bis 14. Juli in der kleinen Privatgalerie Ryūitsusō eine Ausstellung mit Werken, die sie in Deutschland erworben hatten. Unter dem Titel *Saikin Rodoku Hyōgenha Tenrankai* [Ausstellung des neuesten russischen und deutschen Expressionismus] wurden 31 Werke gezeigt: zwei Holzschnitte von Heinrich Campendonk, zehn Radierungen von Max Beckmann, zwei Aquarelle von Kandinsky und zwei Bronzen, vierzehn Lithografien sowie eine Zeichnung von Archipenko.

Abb. 3: Katalog der Ersten Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1922. Vom 28. Mai bis 3. Juli 1922 im Hause Leonhard Tietz, AG Düsseldorf, Veranstalter: Das Junge Rheinland, 1922

Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München

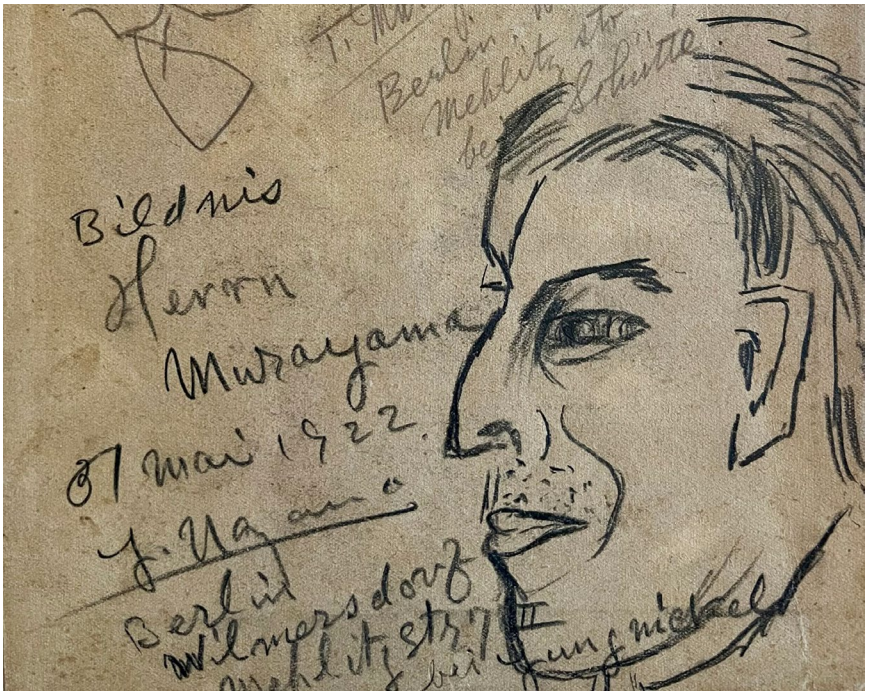


Abb. 4: Yoshimitsu Nagano, *Porträt Tomoyoshi Murayama*, 01.05.1922, Zeichnung

© Sammlung Susan Stockton and Chris B. Walther

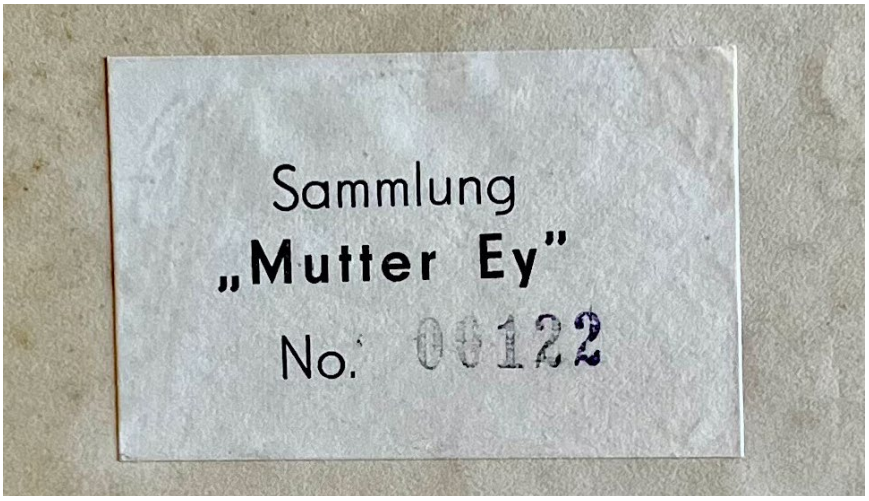


Abb. 5: Rückseite von Abb. 4

© Sammlung Susan Stockton and Chris B. Walther

Die Ausstellungsliste enthielt eine vorläufige Liste für eine zweite Ausstellung vom 15. bis 30. Juli, mit der bedeutende Ergänzungen angekündigt wurden, die verspätet aus Deutschland eintreffen sollten: ein großes Ölgemälde von Kandinsky, ein Aquarell und eine Radierung von Paul Klee, eine Zeichnung und eine Gouache von Alexander Mohr, eine Lithografie von George Grosz und weitere Werke. Beide Ausstellungen der *Augustgruppe* fanden in der Presse nur wenig Beachtung, es gab nur einige wenige Rezensionen, worin etwa die Ankunft eines großen Ölgemäldes von Kandinsky gelobt wurde und die Klee und Archipenko besondere Aufmerksamkeit schenkten.[14]

Murayama und Nagano brachten insgesamt etwa vierzig Werke aus Berlin mit, die sämtlich zum Verkauf standen und so wahrscheinlich kurz nach ihrer Rückkehr in alle Winde zerstreut wurden. Nur ein paar dieser Bilder wurden anlässlich der beiden Ausstellungen im Juli 1923 reproduziert oder im Raum fotografiert. Das Gemälde *Spitze* von Kandinsky befindet sich heute in der Sammlung des Ōhara Museum of Art in Kurashiki; zwei Kandinsky-Aquarelle sind zusammen mit Murayama und Nagano aufgenommen.[15] Von den beiden Archipenko-Bronzen – *Black Seated Torso* (1909) von Murayama mitgebracht und vermutlich *Seated Woman Combing Her Hair* (1915) von Nagano[16] – ist der heutige Verbleib unbekannt.

Leider hinterließen Murayama und Nagano keine wesentlichen Dokumente über ihre Ankäufe und vor allem über deren Verkauf in Japan. Man kann aber davon ausgehen, dass sie die Werke in der *Sturm*-Galerie, der Twardy-Galerie und von den Künstlern selbst erworben haben. Die einzige Ausnahme, wo wir es genau wissen, bildet die Archipenko-Bronze von Murayama, für die dieser bestätigte, dass er sie direkt vom Bildhauer gekauft hatte.[17]

Murayama veröffentlichte im Juni 1925 eine Monografie über Kandinsky mit zahlreichen Abbildungen, in der einige Namen japanischer Sammler erwähnt werden, jedoch weder Nagano noch Murayama selbst.[18] Zu diesem Zeitpunkt waren vermutlich fast alle Kunstwerke, die die beiden in Deutschland erworben hatten, verkauft.

Die dritte Welle: Sammler des deutschen Expressionismus

Wie die Ausstellung *Waimāru no gaka tachi* [Künstler aus der Periode der Weimarer Republik] zeigte,[19] brachten einige Japaner deutsche expressionistische Gemälde und Skulpturen mit zurück nach Japan und stellten sie öffentlich aus, obwohl ihre Mittel in der kurzen Zeit der Hyperinflation in den ersten Monaten des Jahres 1922 recht begrenzt waren.

Zu ihnen gehörten auch Kikuji Ishimoto (1894–1963), ein modernistischer Architekt, und der angehende Kritiker Sadanosuke Nakada (1888–1970), die am 26. Oktober 1922 in Berlin weilten. An diesem Tag trafen die beiden durch die Vermittlung der Galerie Twardy[20] zum ersten Mal Archipenko. Nach diesem Besuch gingen sie zur Straße Unter den Linden, um sich in der Galerie van Diemen die Ausstellung russischer Kunst anzusehen.

Vier Tage später, am 30. Oktober, besuchten Nakada und Ishimoto Archipenko erneut, diesmal in Begleitung eines wohlhabenden japanischen Ehepaars, das drei Bronzeskulpturen kaufte und beschloss, eine davon einem Museum zu stiften, das die Stadt Osaka seit 1920 zu gründen plante. Anschließend gingen die vier Japaner zur Galerie *Der Sturm*, wo sie sich in das Gästebuch eintrugen.[21]

Es war sicherlich Ishimoto, der bei Nakada die Leidenschaft des Sammelns anregte:

Abb. 6: Wohnzimmer im Ishimoto Haus, Tokio, ca. 1939. Sammlung Ishimoto Kenchiku Jimusho [Ishimoto Architekturbüro]. Über der Tür hängt ein Werk von Georg Muche, vor dem Bücherregal eine Skulptur von Wilhelm Lehmbruck

Sammlung Ishimoto Kenchiku Jimusho, Ishimoto-tei Zushū [Plans of Ishimoto House]: Haus Ishimoto 1939. Tokio 1939, S. 15

Er hatte Nakada bereits am 25. August 1922 erstmals zum Besuch der Galerie *Der Sturm* überredet, was zum entscheidenden Schritt wurde, um aus ihm einen Sammler zeitgenössischer deutscher Kunst zu machen. Denn an diesem Tag traf Nakada auch auf Walden und kaufte gleich drei Werke von ihm: zwei Gemälde – eine Landschaft von Arnold Topp sowie Marthe (Tour) Donas' Gemälde *Tanz* – und eine kleine Skulptur von William Wauer. Danach besuchte Nakada die Galerie häufig, um nach neuen Erwerbungen und aktuellen Kunstbüchern und -zeitschriften Ausschau zu halten.

Bemerkenswert ist, dass Nakada seinen Tagebucheintrag vom 3. August 1922 löschte, der eigentlich ein Entwurf für den ersten Teil des Eintrags vom 26. August war. Nakada war am 2. August nach Hamburg gereist und übernachtete dort in einem Hotel, weshalb für den 4. August kein Eintrag gemacht wurde. Die letzte Zeile des Entwurfs ist aufschlussreich in Bezug auf Ishimotos eifrige Käufe: »Herr Ishimoto hat gestern viel [in der Galerie Sturm]

gekauft, aber in seiner Begeisterung kauft er heute noch mehr.«[22] Dies erklärt, warum sich eine Reihe identischer Titel zwischen Ausstellungen in Japan, die im Folgenden beleuchtet werden sollen, und der 110. *Sturm*-Ausstellung im August 1922 finden lassen.[23]

Auch Nakada begeisterte sich zunehmend für das Sammeln von Kunstwerken, er kaufte bei verschiedenen Gelegenheiten, nicht nur in Galerien wie Twardy, Alfred Heller in Berlin und Johanna Ey in Düsseldorf, sondern auch bei öffentlichen Ausstellungen wie der *Großen Berliner Kunstausstellung* und sogar bei einer Gruppenausstellung lokaler Künstler in Wiesbaden. Manchmal besuchte er die Künstler persönlich und erhielt gelegentlich Geschenke.

Im Gegensatz dazu sind Details über Ishimotos Sammlung nicht bekannt.[24] Kürzlich fand Kikuchi heraus, dass das von Ishimoto gegründete Architekturbüro noch einige Werke aus der Sammlung besaß: die Bronze *Andante* von Oswald Herzog[25], ein Ölgemälde von Nell Walden[26], einen Terrakotta-Kopf von Wilhelm Lehmbruck, eine Lithografie von Lyonel Feininger und weitere; von diesen vier wurden nur die Werke von Herzog und Walden in den Ausstellungen von 1923/24 gezeigt.[27] Aus den wenigen Unterlagen zur ursprünglichen Sammlung Ishimotos und insbesondere aus Nakadas Tagebuch wissen wir heute, dass sie unter anderem folgende Werke enthielt: Archipenkos *Jozō bin* [Weibliche Figur, Vase][28], Hans Brass' *Möblierte Zimmer*[29] und Georg Muches *Wiruherumu Runge no kinen* [Wilhelm Runge zum Gedächtnis][30], *Sannin no otoko* [Drei Männer] von einem unbekannten L. Blumenthal und ein Aquarell von Klee[31], zwei unbekannte Werke, die vom *Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein* erworben wurden, ein weiteres unbekanntes Werk vom *Kölnischen Kunstverein*, dazu Geschenke von Künstlern: eine Lithografie von Archipenko und eine Radierung von Kandinsky. Bemerkenswert ist, dass es sich bei dem Werk von Muche um ein großes Ölgemälde handelte, das noch Ende der 1930er Jahre in Ishimotos Wohnung hing *(Abb. 6)*.

Nakada bewunderte einen japanischen Beamten der Nationalbank, Hisataka Munakata (1889–1970), für dessen herausragende Sammlung. Er besuchte den Sammler erstmals am 9. Februar 1923 durch die Vermittlung von Alfred Heller und hielt seine tiefen Eindrücke in seinem Tagebuch fest: Munakata besaß zwei große und exquisite Ölgemälde von Kandinsky und weitere von Pechstein, Schmidt-Rottluff, Carlo Carrà, Mikhail Larionov und anderen. Anhand eines seltenen Gästebuchs mit Signaturen und geistreichen Zeichnungen bedeutender Expressionisten und Bauhaus-Künstler hat Tsutomu Mizusawa Munakatas bemerkenswerte Sammlung detailliert untersucht. Diese ging leider während des Krieges nahezu vollständig verloren; selbst die wenigen erhaltenen Ausnahmen von Kandinsky und Klee wurden nach dem Krieg zerstreut.[32]

Ausstellungen deutscher Kunst in Tokio nach dem Großen Erdbeben

Die Nachricht vom Großen Kantō-Erdbeben am 1. September 1923 überraschte und erschütterte auch die Japaner im Ausland. Nach der eiligen Rückkehr nach Tokio im Januar 1924 war Nakada möglicherweise mit den Vorbereitungen einer Ausstellung der von ihm und Ishimoto gesammelten Werke beschäftigt. Ishimoto war schon lange vor dem Beben über Amerika aus San Francisco nach Japan heimgekehrt, während Munakata erst im Juni 1924 zurückkam, gerade rechtzeitig für dieses Ausstellungs-Vorhaben.

Die Ausstellung *Ōshū Hyōgenha Bijutsuten* [Ausstellung des europäischen Expressionismus] fand im Juni 1924 statt und zeigte 34 Werke von 19 Künstlern sowie ein nicht gelistetes Werk, möglicherweise von Schwitters, aus den Sammlungen von Nakada, Ishimoto und Munakata. Es gab keinen illustrierten Katalog; lediglich zwei Werke, von Donas und Schmidt-Rottluff, wurden zusammen mit einem seltenen Rezensionsartikel von Nakadas älterem Bruder Katsunosuke reproduziert.[33] Das Werk von Schmidt-Rottluff war ein Landschaftsbild mit dem Titel *Wakaki mura* [Junges Dorf], das kürzlich als *Junger Wald und Sonne* identifiziert wurde (siehe Beitrag von Sabine Disterheft).[34] Das Ölgemälde von Donas trug den Titel *Butō* [Tanz] und gehörte möglicherweise zu den Exponaten der *Sturm*-Galerie im Januar 1921.[35]

Zweifellos wurde Katsunosuke bei seiner Rezension von Sadanosuke unterstützt, um die zeitgenössischen Künstler und Strömungen in Europa und insbesondere in Deutschland zu verstehen und einige der ausgestellten Werke positiv zu würdigen: Katsunosuke fand Kandinskys Pinselführung noch exquisiter als anhand der Reproduktionen erwartet und zollte Archipenko als führendem Bildhauer Respekt.

Bereits sechs Monate später erhielten die drei Sammler erneut die Gelegenheit, ihre Bestände unter besseren Bedingungen auszustellen: Es handelte sich um die *Hokuō Shinkō Bijutsu Tenrankai* [Ausstellung moderner nordischer Kunst], die im Dezember 1924 stattfand *(Abb. 7)*. Die Tokioter Zeitung *Hōchi Shinbunsha* sponserte das Projekt in der neuen, als »modernste« Galerie beworbenen *Garō Kudan*. Ein illustrierter Katalog mit zehn Abbildungen erschien – darunter Donas' *Tanz,* Kandinskys *Improvisation* und das erwähnte große Ölbild von Muche – aus insgesamt 97 Werken von 37 Künstlern, begleitet von Nakadas Text »Yu[n]ge kunsuto oyobi sono sakka [Junge Kunst und Künstler]«. Es sei darauf hingewiesen, dass sich diese Ausstellung in der *Garō Kudan* als die umfassendste Schau deutscher Avantgarde-Kunst im Japan der 1920er Jahre erwies.

Nakadas Text gliedert sich in fünf Kapitel und ordnet die Künstler Gruppen der damaligen Zeit zu, beispielsweise wird Kandinsky nicht als *Blauer Reiter,* sondern als Bauhaus-Künstler angeführt: 1. Wegbereiter wie Munch und Hodler; 2. Brücke-Künstler wie Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff u. a.; 3. Sturm-Künstler wie Nell Walden, Marc, Archipenko, Chagall u. a.; 4. Bauhaus-Künstler wie Kandinsky, Klee und Muche; 5. Aufstrebende deutsche Künstler: Dix, Radziwill, de Hear.[36]

Trotz der Unterstützung durch verschiedene Institutionen, darunter die deutsche Botschaft, blieb diese scharf konturierte Ausstellung in einer privaten Galerie ohne Erfolg und erhielt selbst in der Kunstpresse nur zurückhaltende Berichterstattung.

Ein Jahr später, Anfang November 1925, fand in Niigata eine kleine Ausstellung mit dem Titel *Sanka Kakkoku Shinkō Geijutsuten* [Internationale Kunstausstellung der drei Sparten] statt, bei der insgesamt hundert japanische Künstler sowie auch einige der zuvor in Tokio ausgestellten Werke gezeigt wurden.[37] Leider ist die genaue Liste der Exponate nicht bekannt; erhalten sind lediglich eine frühe Skizze[38] und eine grobe Liste der Ölgemälde.[39] Ein erhaltenes Foto von Tomoe Yabe und seinen Unterstützern in der *Niigataken Shōhin Chinretsujo* [Ausstellungshalle für Produkte der Präfektur Niigata] zeigt, dass Muches Ölgemälde und Erich Waskes *Künstlerpaar* sowie ein nicht identifiziertes Werk von Arnold Topp (wahrscheinlich *Nichiyō* [Sonntag][40]) ausgestellt waren.[41] Die lokale Zeitung *Niigata Shinbun* vom 10. November 1925 reproduzierte drei der Exponate *(Abb. 8)*: das Werk von Waske, Donas' *Tanz* und ein Werk von Hans Brass, das fälschlicherweise Otto Dix zugeschrieben wurde,

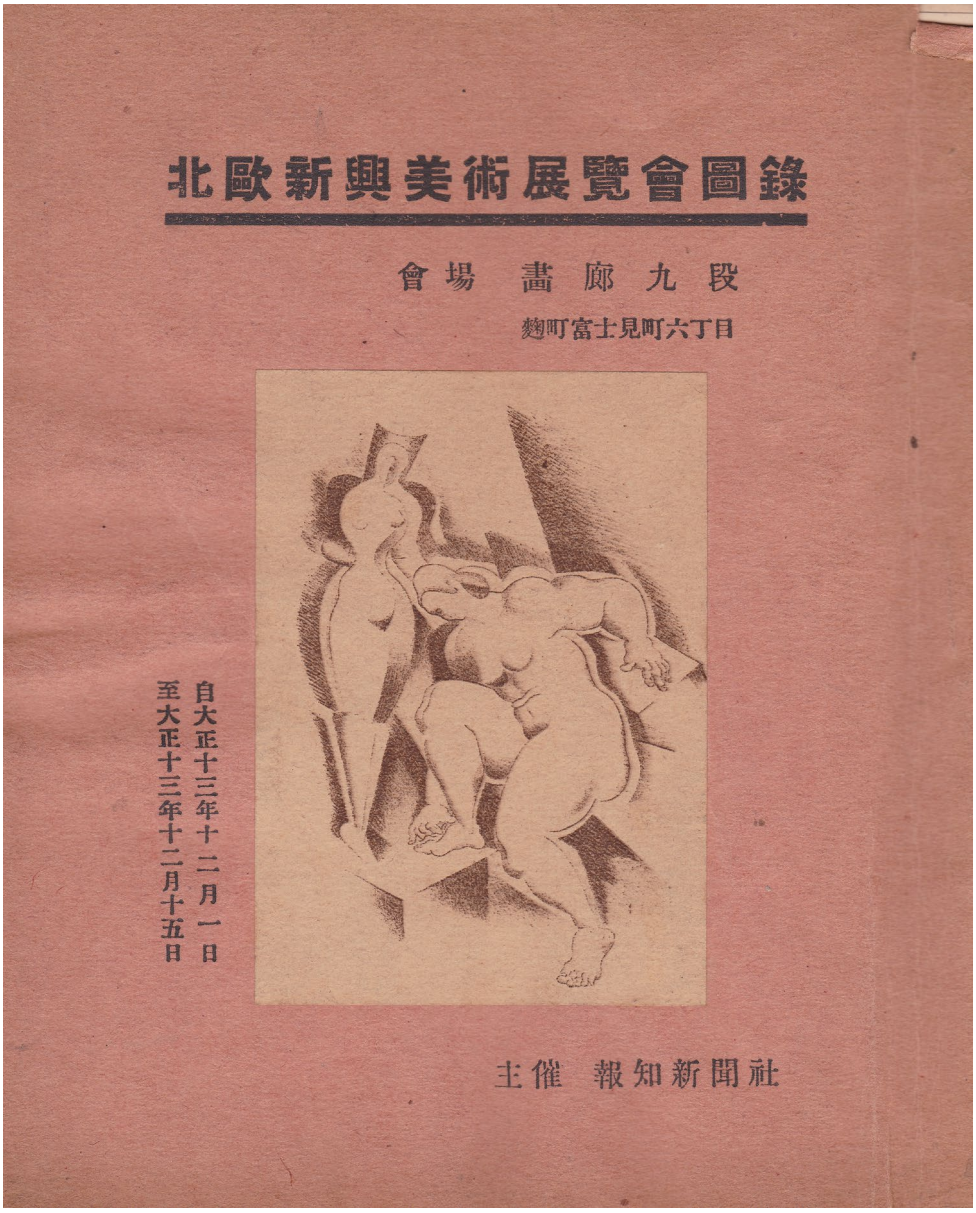


Abb. 7: Cover des Ausstellungskatalogs *Hokuō Shinkō Bijutsuten* [Ausstellung moderner nordischer Kunst], Garō Kudan [Kunstgalerie Kudan], Tokio, 01.–15.12.1924, mit einer Grafik von Alexander Archipenko

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

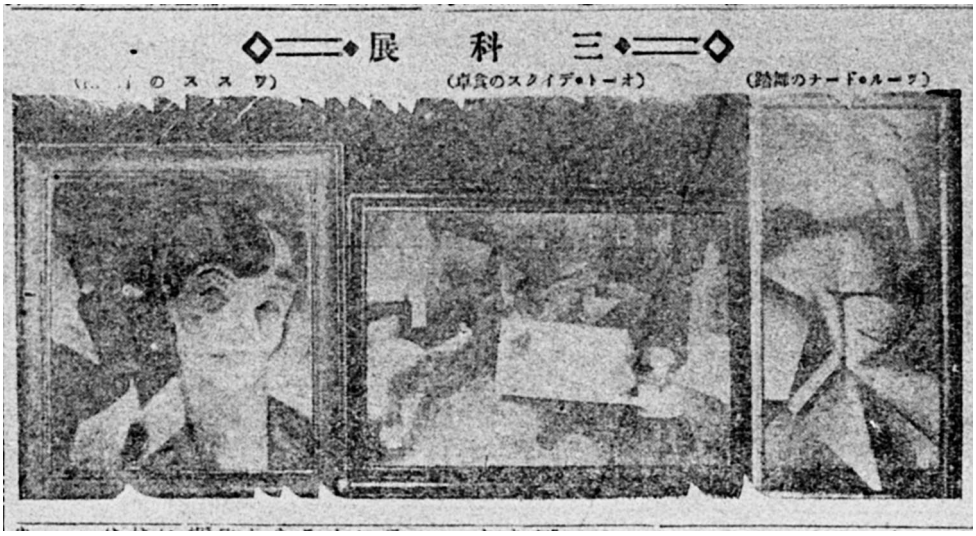


Abb. 8: Ausstellungsbesprechung *Sanka Ten* [Ausstellung der drei Sparten]. Bildüberschriften von links nach rechts: Erich Waske, *Porträt,* Otto Dix, *Tisch* (Fehlzuschreibung), Tour Donas, *Tanz,* in: Niigata Shinbun, 10.11.1925

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026, für Marthe Donas, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

aber aufgrund der Größe im Vergleich zu den beiden anderen Werken höchstwahrscheinlich ein Ölgemälde Brass' mit dem Titel *Shokutaku* [Tisch] war.

Dies war das Nachspiel der ersten Wellen der Einführung zeitgenössischer deutscher Kunst in Japan vor und nach dem Ersten Weltkrieg – Wellen, die im Vergleich zu den gewaltigen französischen Einflüssen der 1920er Jahre eher wie Kräuselungen wirken. Zugleich fiel diese Phase mit dem Höhepunkt und Niedergang der radikalen Strömungen verschiedener japanischer Gruppen nach dem Erdbeben zusammen, wie beispielsweise der legendären Gruppe *Mavo* unter der Leitung von Murayama.

Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass die oben genannten Künstler und Sammler einen großen Beitrag zur Entwicklung der Moderne im Japan der 1920er Jahre geleistet haben: Murayama propagierte neue Tendenzen aus Deutschland und Russland und formulierte seine eigene Theorie des *Bewussten Konstruktionismus* unter dem offensichtlichen Einfluss der widersprüchlichen Ansichten von Kandinsky und dem russischen Konstruktivismus. Nakada wiederum wurde zu einem führenden Verfechter der zeitgenössischen deutschen Kunst, insbesondere des Weimarer Bauhauses, und später zu einem der frühesten Gegner der Kunstpolitik der Nationalsozialisten.

Demgegenüber erlebten die 1930er Jahre keine Wellen, sondern regelrechte Fluten groß angelegter, d. h. von der Regierung initiierter Soft-Power-Projekte zur Ausstellung von Meisterwerken in Japan und Deutschland, wie etwa die *Doitsu Kokuhō Meisaku Sobyō Tenrankai* [Ausstellung deutscher nationaler Zeichnungsschätze] in der Tokyo Metropolitan Art Gallery im April 1937 oder die Ausstellung Altjapanischer Kunst im Pergamonmuseum in Berlin im Februar 1939, deren Eröffnungsfeier auch Adolf Hitler beiwohnte.

ANMERKUNGEN

1 Diese Studie überschneidet sich teilweise mit meinem früheren Aufsatz, vgl. Omuka, Toshiharu: Resonance of a Boiling Self and Shared Enthusiasm: Japanese Artists and Collectors in Early 1920s Berlin, in: A Blue Brick. Festschrift in Honor of John E. Bowlt. Frankfurt am Main 2023, S. 496–515.

2 Für diese große Welle vgl. Miyazaki, Katsumi: Seiyō Kaiga no Tōrai [Advent of Western Painting]. Tokio 2007, bes. Kap. III.

3 Im Mai 1923 fand in einem Kaufhaus in Tokio die *Doitsu Gendai Bijutsuten* [Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst] mit 139 Gemälden, darunter Zeichnungen und Drucke, sowie 12 Skulpturen deutscher zeitgenössischer Malerei und Bildhauerei statt, wobei die ausgewählten Künstler sehr unterschiedlich waren und von akademisch bis progressiv, vom späten 19. bis zum 20. Jahrhundert reichten. Im November und Dezember 1926 fand die *Doitsu Gendai Bijutsu Tenrankai* [Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst] in größerem Umfang und mit einem breiteren Spektrum an Tendenzen unter staatlicher Schirmherrschaft in Tokio und anschließend in Osaka statt, wobei ausschließlich deutsche Künstler gezeigt wurden, die in Deutschland lebten, und 153 Gemälde, 65 Skulpturen und 245 Kunsthandwerksarbeiten ausgestellt wurden. Es wird jedoch darauf hingewiesen, dass die offizielle Organisation die Auswahl moderat und allumfassend gestaltete, was zu einer geringen Präsenz der Avantgarde führte. Einzelheiten zu beiden Ausstellungen finden sich in Satō, Yukihiro: Doitsu hyōgenshugi to Nihon [Deutscher Expressionismus und Japan], in: Ausst.-Kat. *Doitsu Hyōgen Shugi no hanga*. Obihiro, Hokkaido Obihiro Museum of Art u. a., 1994, S. 116–128. Im Mai 1929 veranstaltete die neu gegründete Gesellschaft *Daiichi Bijutsu Kyōkai* [Erste Kunstgesellschaft] ihre erste Ausstellung in der Tokyo Metropolitan Gallery of Art mit einer Sonderabteilung für deutsche Kunst, in der 86 Werke, hauptsächlich auf Papier, gezeigt wurden. Einige Gründungsmitglieder dieser Gruppe reisten wahrscheinlich von Paris nach Berlin, um Kontakt zu den Organisatoren der Grosse Berliner Kunstausstellung von 1928 aufzunehmen.

4 Naniwa saubi [Osaka Rose], »Berurin no tomo yori [From My Friend in Berlin]«, Tokyo Bijutsu Gakkō Kōyūkai Geppō 12, Nr. 2 (Juni 1913), S. 31.

5 Saitō, Kazō: Aki no tenrankai to gekijō [Autumn Exhibitions and Theaters], Yomiuri Shinbun, 23.10.1913.

6 Alle Übersetzungen aus dem Japanischen ins Englische stammen vom Autor, sofern nicht anders angegeben. Für die deutsche Buchausgabe wurden diese teilweise, wie hier, weiter ins Deutsche übertragen.

7 Shōsoku [News Column], Yorozu Chōhō, 14.04.1914.

8 Für die ersten beiden vgl. Mizusawa, Tsutomu: Chiisana shōgensha [Small Witnesses], in: Ausst.-Kat. Doitsu Hyōgen Shugi no hanga 1994 (wie Anm. 3), S. 13–17, und die anderen Ausst.-Kat. Saitō Kazō no kiseki [Kazō Saitō Retrospective]. Tokio, University Art Museum, Tokyo University of the Arts, 2006, S. 10.

9 Kinoshita, Mokutarō: Rittaiha no e [Painting of Cubism], Bunshō Sekai 11, Nr. 6 (Juni 1916), S. 75.

10 Zu dieser Ausstellung vgl. Yōga Chōkoku Jiyū tenrankai [Non-July Exhibition of Oil Painting and Sculpture], Bijutsu Shūhō 3, Nr. 31 (21.05.1916), S. 8f.

11 Siehe Die grosse Futuristische Ausstellung in Berlin, März 1922: Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke, in: Der Futurismus 1, Nr. 1 (Mai 1922), S. 3–5.

12 Die grundlegenden Informationen zu dieser Galerie verdanke ich der inzwischen geschlossenen Website von Werner J. Schweiger, Kunsthandel der Moderne (zuletzt abgerufen am 10.05.2012). Siehe auch eine Zeichnung der Ansicht der Potsdamer Straße vom zweiten Stock der Galerie in: Wolf, Gerhard et al.: Elena Liessner-Blomberg: oder Die Geschichte vom Blauen Vogel. Berlin 1978.

13 Murayama, Tomoyoshi: Kandinsukii. Tokio 1925, S. 13. Kandinsky besuchte die Galerie Twardy am 20.09.1922, da Sadanosuke Nakada hierzu festhielt, dass Kikuji Ishimoto an diesem Tag Kandinsky traf und ihm bereitwillig versprach, das Bauhaus Weimar zu besuchen. Siehe den Eintrag im Tagebuch von Nakada: Terakado, Rintarō: *Nikki* [Tagebuch], in: Terakado, Rintarō/Eguchi, Minami et al. (Hrsg.): Nakada Sadanosuke. Tokio 2016, S. 17.

14 Vgl. Kiichirō, *Odorokubeki bi no jitsugen* [Remarkable Achievement of Beauty], Bijutsu Geppō 4, Nr. 10 (August 1923), S. 164.

15 Eines war nicht betitelt, Kat.-Nr. 501, Vivian Barnett: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Vol. 1. München 1984, S. 441. Das andere war ein Entwurf zu *Kreise auf Schwarz,* Nr. 547, ebd., S. 481.

16 Diese Bronzeskulptur wurde in Murayamas Artikel über Archipenko reproduziert: Arekisandā Ākipenko [Alexander Archipeko], Bijutsu Geppō 4, Nr. 10 (August 1923), S. 164.

17 Vgl. Murayama, Tomoyoshi: Ākipenko ni mensetsu site [Visiting Archipenko], Chuō Bijutsu 9, Nr. 6 (Juni 1923), S. 83.

18 Vgl. Murayama 1925 (wie Anm. 13), S. 3–6.

19 Die Ausstellung wurde 1988 im Museum of Modern Art, Kamakura, von Tsutomu Mizusawa in inspirierender Weise kuratiert.

20 Nakada und Ishimoto hinterließen am 25.08.1922 ihre Unterschrift im Gästebuch des Sturm. Siehe für eine Abb.: Ausst.-Kat. The First Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922. London, Annely Juda Fine Art, 1983, S. 149.

21 Nakada, Sadanosuke: Ākipenko o tonau [Visit to Archipenko], Shūkan Asahi 3, Nr. 6 (28.01.1923), S. 6.

22 Zitat aus dem Original-Tagebuch von Nakada aus dem Jahr 1922, das sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art, Kamakura and Hayama befindet.

23 Mindestens vier Arbeiten: Gösta Adrian-Nilssons *Heraldik* (Kat.-Nr. 10), wohl Otakar Kubens *Die Armen bei der Arbeit* (Kat.-Nr. 94), Georg Muches *Wilhelm Runge zum Gedächtnis* (Kat.-Nr. 108) und Arnold Topps *Sonntag* (Kat.-Nr. 124).

24 Ich habe als eine mögliche Informationsquelle übersehen, dass ein äußerst wichtiger Brief über seinen Besuch im Weimarer Bauhaus, den Murayama zitiert und Nakada zuschreibt, tatsächlich von Ishimoto verfasst wurde. Siehe Murayama 1925 (wie Anm. 13), S. 14–18.

25 Laut Nakadas Tagebuch kaufte Ishimoto diese Bronzeskulptur am 27.01.1923 in der Galerie Alfred Heller. Vgl. Terakado 2016 (wie Anm. 13), S. 46.

26 Laut Harumi Nishizawa trägt dieses Ölgemälde den Titel *Bild vom 22. November 1919* und wurde in der Ausstellung *Hokuō Shinkō Bijutsuten* [Exhibition of Northern European Modern Art] (Kat.-Nr. 94) gezeigt, auf die im weiteren Text eingegangen wird.

27 Kikuchi, Jun: Ishimoto Kikuji no toō to sōsaku [Visit to Europe and Creation of Kikuji Ishimoto], in: Taji, Takahiro (Hrsg.): Bunriha Kenchikukai: Nihon no Modanizumu Kenchiku Tanjō. Kyoto 2022, S. 410–412.

28 Siehe für die Abb. Horiguchi sei, »Sanroku: Aruhipenko (sono 1)« [Notes: Archipenko, Part I], Kenchiku Sekai 18, Nr. 1 (Januar 1924), S. 73. Horiguchi merkt zu Beginn an, dass Ishimoto dieses Werk von Archipenko separat in der sechsten Ausstellung seiner Architektengruppe im Juni 1923 zeigte. Vielen Dank an Prof. Hiromitsu Umemiya für die Bereitstellung dieses Artikels. Nakada erwähnt in seinem Artikel über seinen Besuch beim Bildhauer, dass Ishimoto bis Ende Oktober zwei Werke von Archipenko erworben hatte, siehe Nakada, Ākipenko o tonau, 1923 (wie Anm. 21), S. 6.

29 Nakada reservierte dies zunächst am 16. September auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1922, überließ es jedoch am nächsten Tag Ishimoto. Siehe Nakadas Tagebucheintrag zu diesen Tagen, Terakado 2016 (wie Anm. 13), S. 16.

30 Für dieses Gemälde vgl. Droste, Magdalena: Georg Muche: Das künstlerische Werk 1912–1927. Berlin 1980, S. 98. Ishimoto hat dieses Gemälde wahrscheinlich auf der 110. *Sturm*-Ausstellung im August 1922 gesehen (Kat.-Nr. 108).

31 Siehe Nakadas Tagebucheintrag vom 15.01.1923, in Terakado 2016 (wie Anm. 13), S. 42 und S. 60 Anm. 67.

32 Vgl. Mizusawa, Tsutomu: »Wakachiatta nekkyō« – Munakata Hisataka shi kyūzō sainchō ni tsuite [Gemeinsame Begeisterung – Das Gästebuch Hisataka Munakatas], in: Jahresbericht 1983, Kanagawa Museum of Modern Art, Kamakura, 1985, S. 32–56.

33 Nakada, Katsunosuke: Hyōgenha no rikai [Understanding Expressionism], The Tokyo Asahi Shimbun, 26.06.1924.

34 Hierfür siehe Grohmann, Will: Karl Schmidt-Rottluff. Stuttgart 1956, S. 262, Nr. 221. Diese Identifizierung verdanke ich Shōgo Otani.

35 Siehe für die Abb. Pauwels, Peter: Marthe Donas: A Woman Artist in the Avant-Garde. Brüssel 2015, S. 146f.

36 Nakada, Sadanosuke: Yugekunsuto oyobi sono sakka [Young Art and Artists], in: Ausst.-Kat. Hokuō Shinkō Bijutsuten, Hōchi Shinbunsha. Tokio 1924, S. 1–33.

37 Für die Gesamtzahl der Exponate siehe Sanka Ten sakuhin mitamama no ki [Third Division Exhibition: Frank View], Niigata Shinbun, 07.11.1925.

38 Vgl. Kakkoku Shinkō Geijutsuten [Exhibition of International Modern Art], Niigata Mainichi Shinbun, 25.11.1925.

39 Vgl. Kyōi no mato Sanka Tenrankai no Meisaku [Focus of Wonder: Exhibition of Masterpieces of Third Division], Niigata Shinbun, 04.11.1925. Die Liste der 13 »Öle« ist grob und kaum präzise: *Stillleben* von Archipenko, *Konstruktion* von Rudolf Bauer, *Tanz* von Tour Donas, *Cellist* von Adolf de Haer, *Kleine Welten* von Kandinsky, *Arbeiter* von Otakar Kubin, *Für Runge* von Georg Muche, *Porträt eines blinden Dichters* von Arthur Kaufmann, *Hamburg* von Hans Brass, *Porträt* von Nell Walden, *Sonntag* von Arnold Topp und *Tisch* von Hans Brass.

40 Im August 1922 stellte die Galerie *Sturm* Topps *Sonntag* in ihrer 110. Ausstellung aus (Kat.-Nr. 124).

41 Siehe für die Abb. Omuka 2023 (wie Anm. 1), S. 512.

NORWEGEN

Edvard Munch, *Zwei Frauen am Ufer*,
Holzschnitt, 1898, 51 × 57,8 cm, Detail

© Rijksmuseum Amsterdam, Purchased with the support of the F. G. Waller-Fonds, RP-P-1979-80, https://id.rijksmuseum.nl/200291890

Agnes Thum

EDVARD MUNCH IN DER SAMMLUNG MAX GLAESER

»DAS ROTE HAUS« IM KONTEXT

»Sehen Sie, es gibt Maler, die fremde Bilder sammeln […]. Ich kann das sehr gut verstehen. Ich brauche ebenso meine eigenen Bilder. Ich muß sie um mich haben, wenn ich weiterarbeiten will.«[1]

Mit diesen Worten zitierte Curt Glaser, eine der zentralen Persönlichkeiten im Berliner Kunstbetrieb der Weimarer Zeit, im Jahr 1927 den norwegischen Maler Edvard Munch (1863–1944). Er umschreibt damit dessen Eigenart, sich nur widerwillig von seinen Werken zu trennen. Für die heutige Provenienzforschung erweist sich diese Haltung Munchs als ein Schatz. Denn so kam es oft zu langwierigen Ankaufsverfahren, über die noch heute der umfangreiche Briefnachlass im Osloer Munchmuseet Auskunft gibt (vgl. hierzu den Beitrag von Hilde Bøe). Die Quellenlage zur Provenienzforschung an Munch-Gemälden ist also, wenigstens hinsichtlich des Ausgangs beim Künstler, häufig recht gut. So auch bei dem Gemälde *Das rote Haus (Abb. 1)*. Hier war es der Sammler Max Glaeser,[2] der sich um den Ankauf bemühte.

Die Sammlung Max Glaeser

Max Glaeser (1871–1931) zählt zu den bekannten und bedeutenden Sammlerpersönlichkeiten der 1910er und 1920er Jahre. Der Emailfabrikant und Kommerzienrat aus Eselsfürth bei Kaiserslautern trug bereits ab 1907 eine große Sammlung zunächst deutscher, vorrangig Münchner Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zusammen, die 1922 erstmals publiziert wurde.[3] Der Schwerpunkt jedoch änderte sich im Verlauf der 1920er Jahre. Immer deutlicher rückte die Moderne ins Zentrum der Kollektion. Im Oktober 1930, nur Monate vor dem Tod des schwer herzkranken Fabrikanten, teilte Glaeser dem Kunsthändler Thannhauser mit, er wolle die alte Sammlung ganz abgeben und nur noch moderne Kunst weiter ankaufen.[4] Künstler wie Edvard Munch *(Abb. 1, 2, 6, 7)*, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Georg Kolbe, Karl Hofer, Max Pechstein, Lovis Corinth, Ernst Ludwig Kirchner und Max Liebermann zählten da bereits zu den Koryphäen der Sammlung.

Abb. links: Edvard Munch, Detail aus Abb. 1

Abb. 1: Edvard Munch, *Das rote Haus* (*Det røde hus*), 1926, Öl auf Leinwand, 110 × 130 cm
© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

Für den passenden Rahmen sorgte 1928/29 der Architekt Hans Herkommer, der im modifizierten Bauhausstil eine Villa für Max Glaeser in Eselsfürth errichtete.[5] Das Wohnhaus war zugleich Ausstellungsort der großen Kunstsammlung. Dort aufgenommene Fotos wurden 1929/30 veröffentlicht und zeigen die avantgardistisch-reduzierten, aber effektvoll ausgestatteten Räumlichkeiten *(Abb. 3, 4)*.[6] Auch Munchs Gemälde *Das rote Haus*, dessen Weg hier nachgezeichnet werden soll, ist auf den Fotos gut zu erkennen: Über dem weißen Flügel, neben einem großformatigen Aktgemälde Munchs, hängt es in einer wichtigen Blickachse. Diese Präsentation hob die Bedeutung der beiden Werke hervor, die auch den Zeitgenossen nicht verborgen blieb.

Am 9. Oktober 1928 beispielsweise teilt Glaeser Munch mit: »Vielleicht ist es Ihnen von Intresse [sic], dass kürzlich Herr Professor Slevogt, der übrigens gestern seinen 60 [sic] Geburtstag in der Pfalz feierte, mich mit seinem Besuche beehrte und bei dieser Gelegenheit eingehend das ›rote Haus‹ und das ›Kniende Mädchen‹ besichtigte. Er sprach sich sehr lobend über beide Bilder aus.«[7] Und geradezu hymnisch äußerte sich Edmund Hausen, Konservator am Gewerbemuseum Kaiserslautern: »Die beiden Werke von Munch ›Das Rote Haus‹ und das ›Kniende Mädchen‹ […] weisen in ein Neuland künstlerischen Schaffens, das

Abb. 2: Edvard Munch, *Kniender Akt*, 1919/20, Öl auf Leinwand, 150,2 × 105,3 cm
© Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston, Objektnummer BF.1974.4

dieser große nordische Einsame heraufbeschwören half«,[8] und diese seien »zwei beste Werke Munch's [sic] [...] um die ihn [Glaeser] gar manches Museum beneiden dürfte. Nur schwer trennt sich der Künstler von seinen Werken, in deren Gemeinschaft er zu leben gewohnt ist. Persönliches Kennenlernen, das dem Sammler ein großes menschliches Erleben bedeutete, ermöglichte den Erwerb. – Die Bildthemen: Eine nordische, einfach-großzügige Landschaft, eine nackte Frau. Nicht geheimnisvoll-schreckliche Geschehnisse – wie sie Munch in seinen Frühwerken darzustellen liebte – sondern einfachste Natur. Und doch, welch übermenschliche, heroische Größe, die ähnlich einer Symphonie Beethovens oder dem Anblick eines schroffen, wetterumtosten Gebirges, uns in banger Erregung erzittern läßt.«[9]

Abb. 3: Innenansicht der Villa Glaeser, Kaiserslautern-Eselsfürth, mit Gemälden von Munch (hinten), Hofer (rechts) u. a.
Hausen/Graf 1929 (wie Anm. 2), S. 110

Edvard Munch und Max Glaeser

Sein erstes Munch-Gemälde, wohl der kleinere kniende Akt mit dem Titel *Die Katze,* kaufte Max Glaeser mutmaßlich um 1926 *(Abb. 6)*.[10] Bereits 1927 folgte *Das rote Haus (Abb. 1)*. Der Ankauf ist gut dokumentiert:[11] Max Glaeser hatte Munch in Oslo besucht und sich dort zwei Bilder ausgesucht. Auf der Rückreise stattete er Dresden einen Besuch ab und entdeckte zudem *Das rote Haus* im Schaufenster der Galerie Ernst Arnold. Der Künstler hatte das Bild zu Ausstellungszwecken nach Deutschland verliehen. Dass er es – zumindest vielleicht – auch verkaufen würde, geht aus einer handschriftlichen Notiz auf einer Werkliste im Nachlass der Galerie Arnold hervor: »ev. 12 000«.[12]

Abb. 4a: Innenansicht der Villa Glaeser, Kaiserslautern-Eselsfürth, mit Gemälden von Munch und Liebermann (hinten), Slevogt (rechts)
Hausen/Graf 1929 (wie Anm. 2), S. 111

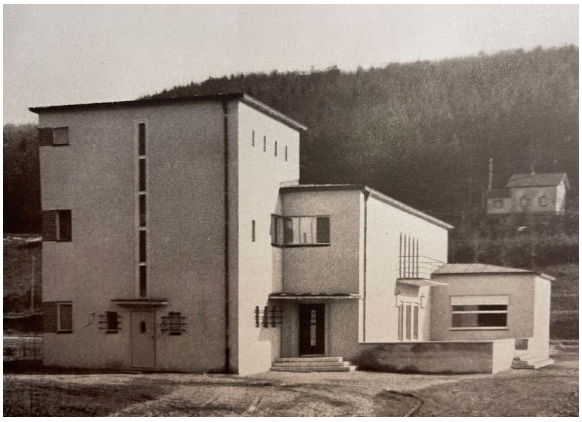
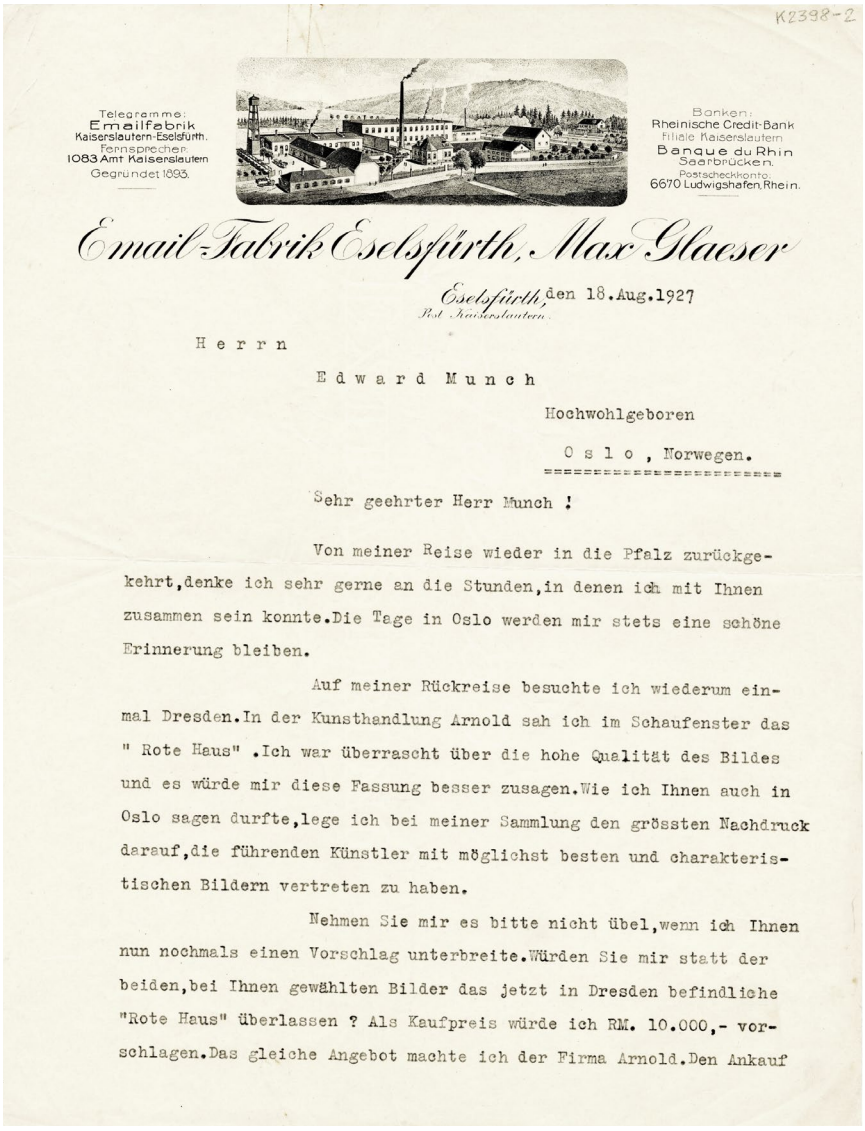


Abb. 4b: Außenansicht der Villa Glaeser, Kaiserslautern-Eselsfürth, 1928/29
Hausen/Graf 1929 (wie Anm. 2), S. 109

Glaeser berichtete Munch dann am 18. August 1927 von diesem »Erweckungserlebnis« *(Abb. 5)*: »Auf meiner Rückreise besuchte ich wiederum einmal Dresden. In der Kunsthandlung Arnold sah ich im Schaufenster das ›Rote Haus‹. Ich war überrascht über die hohe Qualität des Bildes und es würde mir diese Fassung besser zusagen. Wie ich Ihnen auch in Oslo sagen durfte, lege ich bei meiner Sammlung den grössten Nachdruck darauf, die führenden Künstler mit möglichst besten und charakteristischen Bildern vertreten zu haben. Nehmen Sie mir es bitte nicht übel, wenn ich Ihnen nun nochmals einen Vorschlag unterbreite. Würden Sie mir statt der beiden, bei Ihnen gewählten Bilder das jetzt in Dresden befindliche ›Rote Haus‹ überlassen? Als Kaufpreis würde ich RM. 10.000,– vorschlagen.«[13]

Man wurde sich – mit etwas Verzögerung[14] – handelseinig: »Gestatten Sie, sehr verehrter

Herr Munch, dass ich Ihnen nochmals herzlich für Ihr Entgegenkommen danke. Ihr Bild wird die schönste Zierde meiner Sammlung werden. Der Ordnung halber bestätige ich Ihnen, das z.Zt. in der Galerie Arnold in Dresden ausgestellte Gemälde ›Rotes Haus‹ um RM. 10.000,– fest gekauft zu haben. Ich habe Ihnen hierauf in Köln eine Anzahlung von RM. 4000,– gemacht. Wegen des Termines der Restzahlung mit RM. 6000,– werden wir uns, sobald ich im Besitze des Bildes bin, leicht einigen. Unbeschreibliche Freude würden Sie mir machen, wenn Sie



K2398-2

Telegramme:
Emailfabrik
Kaiserslautern-Eselsfürth.
Fernsprecher:
1083 Amt Kaiserslautern
Gegründet 1893.

Banken:
Rheinische Credit-Bank
Filiale Kaiserslautern
Banque du Rhin
Saarbrücken.
Postscheckkonto:
6670 Ludwigshafen, Rhein.

Email-Fabrik Eselsfürth, Max Glaeser

Eselsfürth, den 18.Aug.1927
Post Kaiserslautern.

Herrn

Edward Munch

Hochwohlgeboren

Oslo, Norwegen.

Sehr geehrter Herr Munch !

Von meiner Reise wieder in die Pfalz zurückgekehrt,denke ich sehr gerne an die Stunden,in denen ich mit Ihnen zusammen sein konnte.Die Tage in Oslo werden mir stets eine schöne Erinnerung bleiben.

Auf meiner Rückreise besuchte ich wiederum einmal Dresden.In der Kunsthandlung Arnold sah ich im Schaufenster das " Rote Haus" .Ich war überrascht über die hohe Qualität des Bildes und es würde mir diese Fassung besser zusagen.Wie ich Ihnen auch in Oslo sagen durfte,lege ich bei meiner Sammlung den grössten Nachdruck darauf,die führenden Künstler mit möglichst besten und charakteristischen Bildern vertreten zu haben.

Nehmen Sie mir es bitte nicht übel,wenn ich Ihnen nun nochmals einen Vorschlag unterbreite.Würden Sie mir statt der beiden,bei Ihnen gewählten Bilder das jetzt in Dresden befindliche "Rote Haus" überlassen ? Als Kaufpreis würde ich RM. 10.000,- vorschlagen.Das gleiche Angebot machte ich der Firma Arnold.Den Ankauf

Abb. 5: Max Glaeser an Edvard Munch, 18.08.1927, Munchmuseet Oslo, Nr. MM. K. 02398

© *Edvard Munch, brev og notater. Foto: Munchmuseet Oslo*

Abb. 6: Edvard Munch, *Die Katze (Katten)*, 1919, Öl auf Leinwand, 82,4 × 79,3 cm
Woll 2009 (wie Anm. 10), WVZ-Nr. 1320

mir auf Ihrer Rückreise die Ehre Ihres Besuches erweisen würden. Hierbei könnten Sie dann die noch fehlende Signatur vornehmen. Selbstverständlich werde ich Ihrem Wunsche entsprechen und leihweise das Bild zur Ausstellung [wohl: Chemnitz 1929, d. Verf.] abgeben.«[15]

Und an Ludwig Gutbier (1873–1951), den Inhaber der Galerie Arnold, schrieb Glaeser parallel: »Wie Sie wissen hatte ich mit Herrn Munch am vergangenen Samstag eine Zusammenkunft in Köln. Bei dieser Gelegenheit ist es mir zu meiner Freude, infolge meiner persönlichen Beziehungen zu Herrn Munch, den ich vor Kurzem in Oslo besuchte und mit dem ich mir unvergessliche Stunden verbringen durfte, gelungen, Herrn Munch dahin zu bringen, dass er mir zusagte, er wolle mir das Bild um M. 11000,– überlassen, wenn ich die Ihnen zukommende Provision bezahle. Die Perfektion des Kaufes hängt jetzt nur noch davon ab,

Abb. 7: Edvard Munch, *Frühlingspflügen (Vårpløying)*, 1916–1920, Öl auf Leinwand, 85 × 111 cm
© *Courtesy of Sotheby's*

dass wir uns über die Provision einigen und ich hoffe in unserem beiderseitigem Intresse, dass diese ohne Schwierigkeiten möglich ist. Ich will hierbei auf die Frage, ob Ihnen rechtlich ein Provisions-Anspruch überhaupt zusteht, da ich ja nur infolge meiner persönlichen Beziehungen von Herrn Munch direkt die vorerwähnte Zusage erhielt, nicht eingehen und denke, dass Sie mit M. 1100,– (10%) die ich Ihnen entgegenkommend anbiete, zufrieden sind.«[16]

Gutbier war wohl zufrieden. »Das ›Rote Haus‹ ist an Herrn Glaeser abgegangen«,[17] vermeldete er an Munch am 27. Oktober 1927. Max Glaeser hatte sich übrigens gegen einen namhaften Mitbewerber durchgesetzt: die Kunsthalle Mannheim.[18]

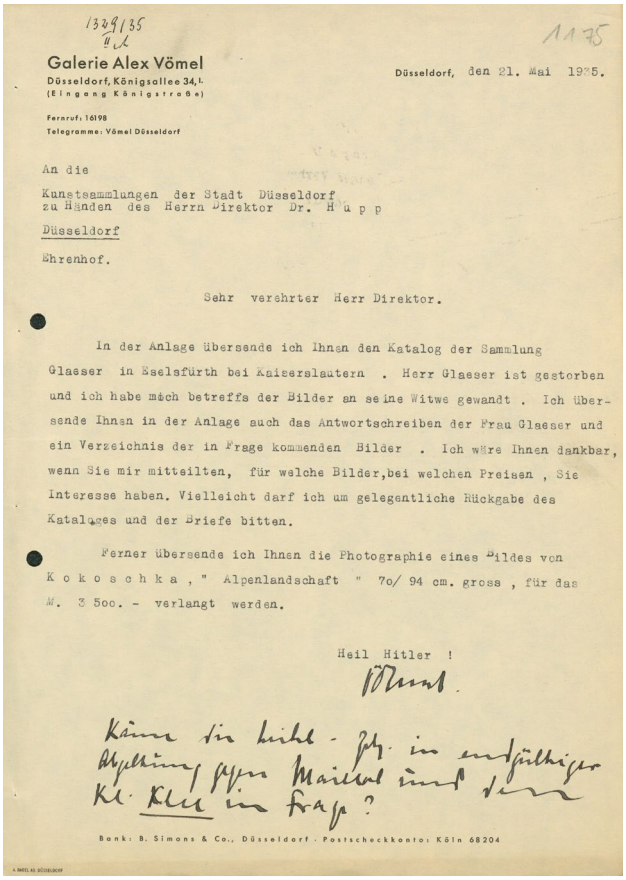
Zwei Munch-Gemälde befanden sich nun also schon bei Glaeser, und nur ein knappes Jahr später erwarb er ausweislich eines handschriftlichen Kaufvertrags vom 4. August 1928 noch zwei weitere Bilder. Wohl waren es diejenigen, die er 1927 eigentlich zuerst ausgewählt hatte, bevor er *Das rote Haus* entdeckte: der großformatige *Kniende Akt (Abb. 2)* und *Frühlingspflügen (Abb. 7)*.[19]

Vier Gemälde Edvard Munchs befanden sich damit 1928 in der Sammlung Glaeser. Oder waren zwei davon bereits im Besitz von Louise Zeuner? Dies scheint nicht jederzeit ganz klar zu sein.

»Sammlung Louise Zeuner«

»Kommerzienrat Gläser in Eselfürth, der 4 Bilder besitzt, hat noch nichts abgesagt, sodaß ich auf seine Zusage rechne«,[20] vermerkte Friedrich Schreiber-Weigand zuversichtlich im Oktober 1929 hinsichtlich der geplanten großen Munch-Ausstellung in der Kunsthütte zu Chemnitz. Alle vier Bilder erscheinen dann auch tatsächlich im Ausstellungskatalog. Aber nur bei zweien ist Max Glaeser als Leihgeber benannt: *Das rote Haus* (Nr. 59, vgl. *Abb. 1)* und *Die Katze* (als *Kniender Akt,* Nr. 56, vgl. *Abb. 6).* Die anderen beiden – *Frühlingspflügen* (als *Pferde,* Nr. 45, vgl. *Abb. 7)* und auch der große *Kniende Akt* (als *Akt*, Nr. 49, vgl. *Abb. 2)* – erhalten einen anderen Besitznachweis: »Louise Zeuner, Kaiserslautern«.[21]

Louise Laura Zeuner (1881–1971), später verheiratete Braun, war nicht nur Prokuristin der Emailfabrik von Max Glaeser, sondern auch dessen Vertraute und Partnerin.[22] Auch sie stand mit Munch in persönlichem Kontakt und hatte Glaeser 1927 wohl zu diesem begleitet:



1329/35
II d

1175

Galerie Alex Vömel
Düsseldorf, Königsallee 34, I.
(Eingang Königstraße)

Fernruf: 16198
Telegramme: Vömel Düsseldorf

Düsseldorf, den 21. Mai 1935.

An die
Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf
zu Händen des Herrn Direktor Dr. H u p p
Düsseldorf
Ehrenhof.

Sehr verehrter Herr Direktor.

In der Anlage übersende ich Ihnen den Katalog der Sammlung Glaeser in Eselsfürth bei Kaiserslautern . Herr Glaeser ist gestorben und ich habe mich betreffs der Bilder an seine Witwe gewandt . Ich übersende Ihnen in der Anlage auch das Antwortschreiben der Frau Glaeser und ein Verzeichnis der in Frage kommenden Bilder . Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir mitteilten, für welche Bilder, bei welchen Preisen , Sie Interesse haben. Vielleicht darf ich um gelegentliche Rückgabe des Kataloges und der Briefe bitten.

Ferner übersende ich Ihnen die Photographie eines Bildes von K o k o s c h k a , " Alpenlandschaft " 70/ 94 cm. gross , für das M. 3 500. - verlangt werden.

Heil Hitler !

Bank: B. Simons & Co., Düsseldorf · Postscheckkonto: Köln 68204

Abb. 8: Galerie Alex Vömel an Dr. Hupp, 21.05.1935

© Stadtarchiv Düsseldorf, Signatur: 0-1-4-3772.0000

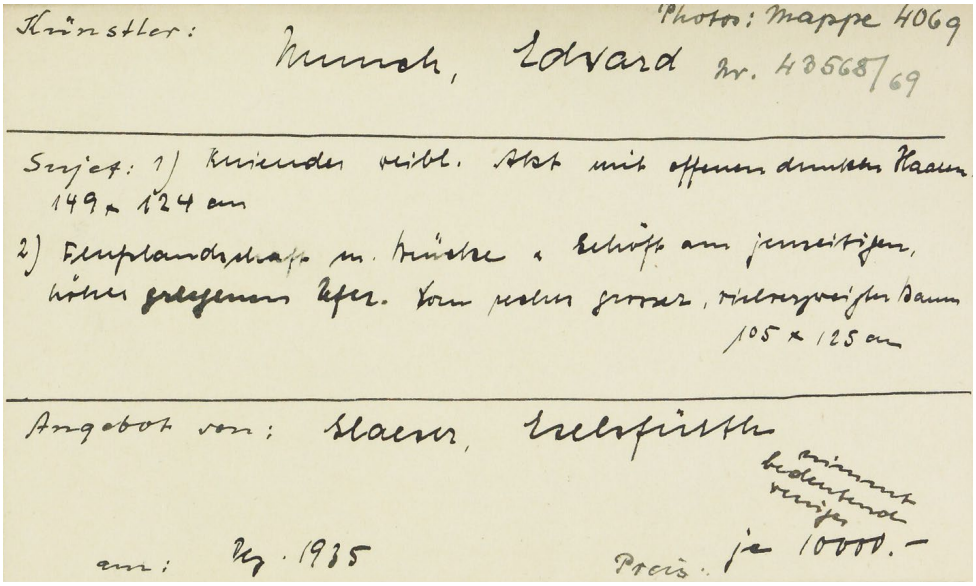


Abb. 9: Galerie Heinemann, München, Kartei angebotene Bilder, Angebot von Glaeser, Eselsfürth, Dezember 1935

© Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Heinemann, Galerie, KA-M-396

»Ich hätte Ihnen auch schon früher einmal geschrieben, aber es bleibt immer bei dem Wollen, aber ich denke oft und gern an Sie und die schönen in Ihrer Gesellschaft verlebten Stunden, so Gott will, komme ich dieses Jahr bestimmt nach Oslo«, schreibt sie dem Künstler.[23] Und auch bei der feierlichen Ausstellungseröffnung in Chemnitz war Louise Zeuner die Begleiterin Max Glaesers: »Die kleine Nachfeier in den Gesellschaftsräumen des Casinos ist in gleicher Weise ausgezeichnet verlaufen. Von auswärtigen Gästen waren Frau Harden, Berlin, Kommerzienrat Gläser, Kaiserslautern, Fräulein Zeuner, Kaiserslautern und der Direktor des dortigen Gewerbemuseums, Dr. Edmund Hausen, weiter Dr. Weises, Halle, Museumsdirektor Dr. Schardt, Halle, und Direktor Dr. Teupser, Leipzig, anwesend.«[24]

»In Chemnitz war es sehr schön & feierlich bei der Munch Ausstellung«, vermeldete auch Louise Zeuner an den Künstler. »Unsere Bilder waren alle dort.«[25]

»Unsere Bilder«: Wie sich die Eigentumsverhältnisse von Louise Zeuner an der Sammlung Max Glaeser tatsächlich ausprägten, lässt sich heute in Ermangelung von Quellen nicht mehr feststellen. Sicher ist jedoch, dass bei Louise Zeuner – mittlerweile Frau Braun – auch nach dem Krieg noch mehrere Gemälde lagerten.[26] Ein geplanter Ankauf dieser »Sammlung Braun« war durch den Pfalzgalerie-Direktor Charles Maria Kiesel 1954 geplant, scheiterte jedoch aus finanziellen Gründen. Interessant ist gleichwohl die in diesem Kontext erstellte Sammlungsbeschreibung, die auf die Rolle des »Fräulein Zeuner« ein neues Licht zu werfen vermag: »In deutschen Museums- und Sammlerkreisen ist seit über 25 Jahren neben der Sammlung Glaeser – Eselsfürth die kleine, aber äußerst wertvolle Sammlung Braun bekannt. Frau Braun war die langjährige Sekretärin und Freundin des Sammlers Max Glaeser.

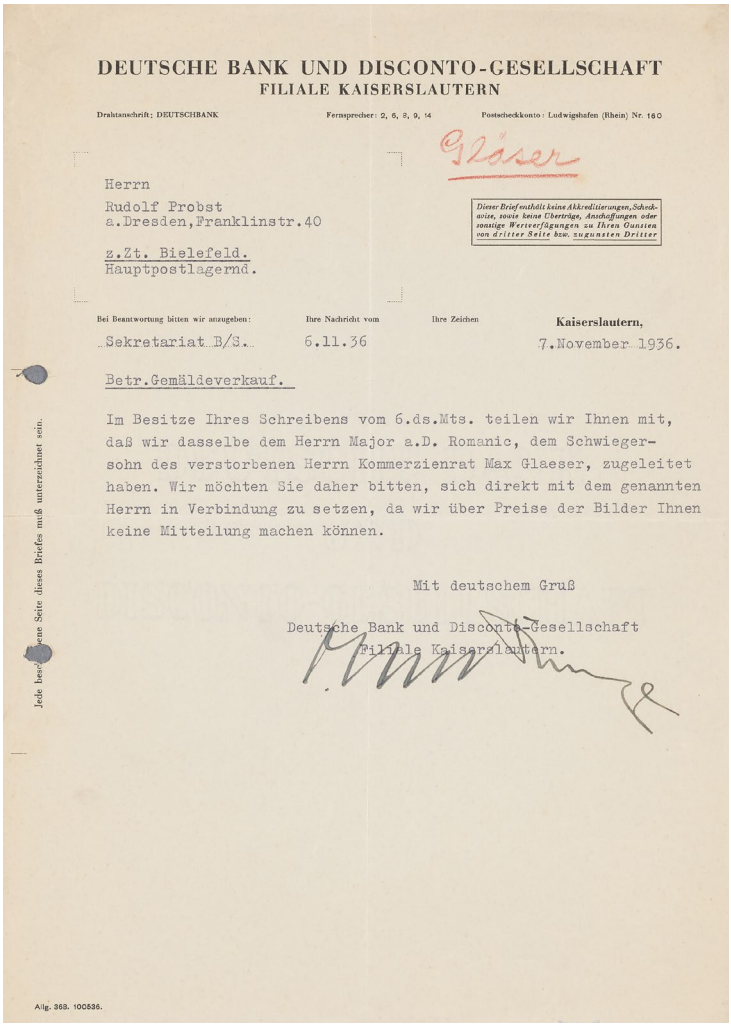
Die gesamten modernen Ankäufe der Sammlung Glaeser in Ausstellungen und bei Atelierbesuchen kamen unter Mitwirkung von Frau Braun zustande. Frau Braun, die selbst finanziell in recht guten Verhältnissen lebte, legte ihrerseits ihre [sic] ganzes freies Geld in Gemälden an. So kam eine moderne Sammlung zustande, die sich zurzeit noch mit Ausnahme von zwei Stücken (Nolde und Feininger) in der kleinen, primitiven Wohnung der alten Dame befinden.«[27]

Munchs großer *Kniender Akt (Abb. 2)*, der 1929 im Ausstellungskatalog Chemnitz Louise Zeuner zugeordnet wurde, scheint gleichwohl nie echter Teil ihrer Sammlung gewesen zu sein.[28] Denn beim Tod von Max Glaeser befand sich das Bild gemeinsam mit *Das rote Haus* in seinem Nachlass.

Der Nachlass Max Glaeser

Der Nachlass von Max Glaeser war im Mai 1931 nicht auf Louise Zeuner, sondern auf seine Witwe Anna Glaeser, geb. Opp (1864–1944), übergegangen. Eigentlich war die ganze Sammlung Glaeser testamentarisch (nach dem Tod des überlebenden Ehepartners) der Stadt Kaiserslautern für ein Vorkaufsrecht versprochen gewesen, unter der Bedingung der ungeteilten und dauerhaften Präsentation in einem »würdigen Ausstellungsraum« nebst klarer Sammlungskennzeichnung.[29] Doch bereits beim Tod des Sammlers 1931 war der Nationalsozialismus in der Region politisch einflussreich, so dass der (vorgezogene) Ankauf der avantgardistischen Sammlung für Kaiserslautern verhindert wurde.[30] Ob das im Testament verfügte Angebot an weitere pfälzische Städte sowie auch an außerpfälzische Museen erfolgte, wäre gesondert zu prüfen. Ein noch zu Lebzeiten des Sammlers avisierter Ankauf des Kunstmuseums Karlsruhe war jedenfalls nicht zustande gekommen: Am 20. Oktober 1930, nur Monate vor Glaesers Tod, notierte der Kunsthändler Justin Thannhauser über ein Gespräch mit dem Sammler: »Frl. Fischel, vom Museum Karlsruhe hat ihm dafür 150 000 Mark geboten, dabei hätte sie sich doch das Recht vorbehalten, einiges zu verkaufen, da ihr nicht alles passt für ihr Museum. Er ist ziemlich ungehalten über sie, wegen dieses schlechten Gebots«.[31]

Nachdem also eine Museumsübernahme gescheitert war, bemühte sich die Witwe Anna ab 1931 um Verkäufe, ein schwieriges Unterfangen angesichts der wirtschaftlichen Lage jener Jahre. Am 29. September 1931 bot die Rechtsanwaltskanzlei Künzig, Dr. Brunner, Dr. Köhler in Mannheim der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 25 Gemälde der Sammlung Glaeser zum Kauf an. Und wenig später übernahm die Galerie Buck den Versuch einer Vermittlung.[32] Von Munch sind die beiden Hauptwerke *Das rote Haus* und *Kniender Akt* in diesen Angeboten enthalten *(Abb. 1, 2)*. Die beiden Munch-Gemälde wurden zudem 1932 auch dem Kunsthaus Zürich geliehen, wo die Familie Glaeser versuchte, sie auf der Munch und Gauguin gewidmeten Frühjahrsausstellung zu veräußern – jedoch erfolglos.[33] Interessanterweise sind nicht nur die beiden Hauptwerke, sondern auch *Frühlingspflügen* sowie *Die Katze (Abb. 6, 7)* im Zürcher Ausstellungskatalog enthalten, diese beiden jedoch ohne Verkaufspreis. Sollten die beiden kleineren Munch-Gemälde also dem Nachlass Glaeser erhalten bleiben? In den der Autorin bekannt gewordenen Akten lässt sich jedoch keines der beiden Werke später nochmals als Eigentum der Familie Glaeser nachweisen. Kam also vielleicht eines der Werke, oder sogar beide, von Louise Zeuner? Auch dieser Frage wäre gesondert nachzugehen.



DEUTSCHE BANK UND DISCONTO-GESELLSCHAFT
FILIALE KAISERSLAUTERN

Drahtanschrift: DEUTSCHBANK Fernsprecher: 2, 6, 8, 9, 14 Postscheckkonto: Ludwigshafen (Rhein) Nr. 160

Gläser

Herrn
Rudolf Probst
a.Dresden,Franklinstr.40

z.Zt. Bielefeld.
Hauptpostlagernd.

Dieser Brief enthält keine Akkreditierungen, Scheckavise, sowie keine Übertrage, Anschaffungen oder sonstige Verfverfügungen zu Ihren Gunsten von dritter Seite bzw. zugunsten Dritter

Bei Beantwortung bitten wir anzugeben:	Ihre Nachricht vom	Ihre Zeichen	Kaiserslautern,
Sekretariat B/S.	6.11.36		7.November 1936.

Betr.Gemäldeverkauf.

Im Besitze Ihres Schreibens vom 6.ds.Mts. teilen wir Ihnen mit, daß wir dasselbe dem Herrn Major a.D. Romanic, dem Schwiegersohn des verstorbenen Herrn Kommerzienrat Max Glaeser, zugeleitet haben. Wir möchten Sie daher bitten, sich direkt mit dem genannten Herrn in Verbindung zu setzen, da wir über Preise der Bilder Ihnen keine Mitteilung machen können.

Mit deutschem Gruß

Deutsche Bank und Disconto-Gesellschaft
Filiale Kaiserslautern.

Jede beschriebene Seite dieses Briefes muß unterzeichnet sein.

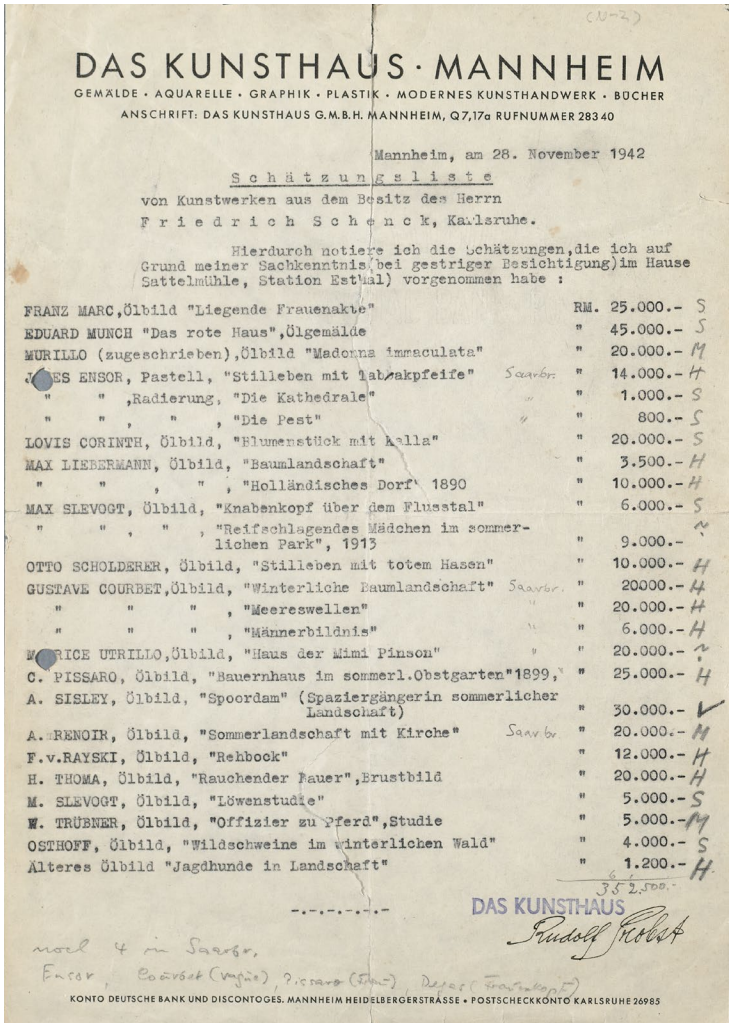
Allg. 368. 100536.

Abb. 10: Brief: Deutsche Bank und Disconto – Filiale Kaiserslautern an Rudolf Probst. Kaiserslautern, 07.11.1936, Schreibmaschinenschrift/Papier (1 Seite), Gesamtmaß 29,7 × 21,1 cm. Digitalisierungsnummer A5139-V024-01

© Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotograf: SKD, ADA

Sicher ist gegenwärtig nur, dass *Frühlingspflügen* 1937 als »entartete Kunst« aus dem Museum Folkwang in Essen beschlagnahmt wurde.[34] Und ausweislich von Recherchen des Auktionshauses *Sotheby's* hatte das Museum das Gemälde 1936 angekauft – von Louise Zeuner.[35]

Die beiden großformatigen Munch-Werke, *Das rote Haus* und *Kniender Akt*, blieben zunächst ab 1931 im Nachlass Glaeser. Sie finden sodann 1935 wieder Erwähnung. In diesem Jahr forcierte die Witwe Anna erneut an verschiedenen Stellen den Verkauf der Sammlung.



DAS KUNSTHAUS · MANNHEIM

GEMÄLDE · AQUARELLE · GRAPHIK · PLASTIK · MODERNES KUNSTHANDWERK · BÜCHER

ANSCHRIFT: DAS KUNSTHAUS G.M.B.H. MANNHEIM, Q 7,17a RUFNUMMER 283 40

Mannheim, am 28. November 1942

Schätzungsliste

von Kunstwerken aus dem Besitz des Herrn
Friedrich Schenck, Karlsruhe.

Hierdurch notiere ich die Schätzungen, die ich auf Grund meiner Sachkenntnis bei gestriger Besichtigung) im Hause Sattelmühle, Station Esthal) vorgenommen habe :

FRANZ MARC, Ölbild "Liegende Frauenakte"		RM. 25.000.-	S
EDUARD MUNCH "Das rote Haus", Ölgemälde		" 45.000.-	S
MURILLO (zugeschrieben), Ölbild "Madonna immaculata"		" 20.000.-	M
JAMES ENSOR, Pastell, "Stilleben mit Tabakpfeife"	Saarbr.	" 14.000.-	H
" " , Radierung, "Die Kathedrale"		" 1.000.-	S
" " , " , "Die Pest"		" 800.-	S
LOVIS CORINTH, Ölbild, "Blumenstück mit Kalla"		" 20.000.-	S
MAX LIEBERMANN, Ölbild, "Baumlandschaft"		" 3.500.-	H
" " , " , "Holländisches Dorf" 1890		" 10.000.-	H
MAX SLEVOGT, Ölbild, "Knabenkopf über dem Flusstal"		" 6.000.-	S
" " , " , "Reifschlagendes Mädchen im sommerlichen Park", 1913		" 9.000.-	?
OTTO SCHOLDERER, Ölbild, "Stilleben mit totem Hasen"		" 10.000.-	H
GUSTAVE COURBET, Ölbild, "Winterliche Baumlandschaft"	Saarbr.	" 20000.-	H
" " " , "Meereswellen"		" 20.000.-	H
" " " , "Männerbildnis"		" 6.000.-	H
MAURICE UTRILLO, Ölbild, "Haus der Mimi Pinson"		" 20.000.-	?
C. PISSARO, Ölbild, "Bauernhaus im sommerl. Obstgarten" 1899,		" 25.000.-	H
A. SISLEY, Ölbild, "Spoordam" (Spaziergängerin sommerlicher Landschaft)		" 30.000.-	V
A. RENOIR, Ölbild, "Sommerlandschaft mit Kirche"	Saarbr.	" 20.000.-	H
F.v.RAYSKI, Ölbild, "Rehbock"		" 12.000.-	H
H. THOMA, Ölbild, "Rauchender Bauer", Brustbild		" 20.000.-	H
M. SLEVOGT, Ölbild, "Löwenstudie"		" 5.000.-	S
W. TRÜBNER, Ölbild, "Offizier zu Pferd", Studie		" 5.000.-	M
OSTHOFF, Ölbild, "Wildschweine im winterlichen Wald"		" 4.000.-	S
Älteres Ölbild "Jagdhunde in Landschaft"		" 1.200.-	H

352.500.-

-.-.-.-.-.-

DAS KUNSTHAUS
Rudolf Probst

noch 4 in Saarbr.
Ensor, Courbet (vgl.), Pissaro (Film), Degas (Frauenakt)

KONTO DEUTSCHE BANK UND DISCONTOGES. MANNHEIM HEIDELBERGERSTRASSE • POSTSCHECKKONTO KARLSRUHE 26985

Abb. 11: Brief: Kunsthaus Mannheim, Rudolf Probst: Schätzungsliste von Kunstwerken aus dem Besitz des Herrn Friedrich Schenck, Karlsruhe. Mannheim, 28.11.1942, Schreibmaschinenschrift / Papier mit handschriftlichen Ergänzungen (1 Seite), Gesamtmaß 29,8 × 21,1 cm. Digitalisierungsnummer A3377-V019-01

© Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Fotograf: SKD, ADA

Der Grund für diese erneuten Verkaufsversuche ist unklar, liegt aber nicht in NS-Verfolgung begründet. Die evangelische Familie Glaeser zählte nicht zu den Verfolgten des Regimes. Die aus dem Jahr 1935 erhaltenen Angebote geben jedenfalls einen Überblick darüber, welche Werke 1935 noch im Nachlass Glaeser vorhanden waren.

Die Kunsthändler Vömel *(Abb. 8)* und Grosshennig[36] waren 1935 mit der Sammlung befasst, und im Dezember 1935 bot Anna Glaeser auch der Galerie Heinemann in München mehrere

Kunstwerke aus dem Nachlass ihres Mannes an *(Abb. 9)*. Lovis Corinths *Chrysanthemen und Calla*[37] ist dabei, und auch die beiden oben genannten Munch-Gemälde *(Abb. 1, 2)*. Ein Verkauf der Munch-Werke kam über Heinemann aber nicht zustande. Auf der Rückseite der Karteikarte notierte ein Galeriemitarbeiter eine abschlägig beantwortete Rückfrage: »7.I.37 Bilder sind inzwischen verkauft«. Und auch in einem letzten Sammlungsinventar Anna Glaesers aus dem Februar 1943 ist kein Gemälde Munchs mehr nachweisbar;[38] ebenso wenig in den Sammlungsresten, die 1945 im Eigentum von Artur Romanic standen, dem Schwiegersohn des Sammlers.[39]

Was aber passierte mit den beiden Munch-Gemälden? Den Nachlass Glaeser hatten sie im Winter 1936/37 verlassen. Die Spur führt nach Dresden, denn um diese Zeit wurde der Dresdner Kunsthändler Rudolf Probst (Galerie *Neue Kunst Fides*) auf den Nachlass Glaeser aufmerksam. Er verfügte aber nicht über direkten Kontakt zur Familie und wandte sich deshalb im November 1936 an die Deutsche Bank in Kaiserslautern. Diese leitete seine Anfrage an Artur Romanic weiter *(Abb. 10)*.[40] Die Folgekorrespondenz zwischen Romanic und Probst ist zwar nicht erhalten, aber ganz offensichtlich verliefen die Verhandlungen erfolgreich. Beide Munch-Gemälde haben wohl, ebenso wie Lovis Corinths *Chrysanthemen und Calla,* den Weg in die Galerie *Neue Kunst Fides* gefunden. Den *Knienden Akt* scheint Probst bis mindestens 1954 gehalten zu haben;[41] *Das rote Haus* und Corinths *Chrysanthemen und Calla* finden sich spätestens 1942 in der Sammlung eines Probst-Kunden[42] wieder.

Über Sattelmühle zurück nach Norwegen

In der Sammlung des Holzunternehmers Friedrich Karl Schenck (1889–1963) aus Sattelmühle sind die zwei Werke aus der Glaeser-Sammlung nachweisbar. Munchs *Rotes Haus* ist mit dem höchsten Preis auf einer von Probst angefertigten Sammlungsschätzung aus dem Jahr 1942 *(Abb. 11)* verzeichnet, neben Werken etwa von Franz Marc, Gustave Courbet und Auguste Renoir.[43]

Friedrich Schenck, Leiter der Schenck AG in Maximiliansau, war in der NS-Zeit unter anderem durch die »Arisierung« des jüdischen Sägewerks »H. Fuchs Söhne« aus Karlsruhe zu Geld gekommen[44] und hatte auch Kunstwerke vom jüdischen Kunsthändler Herbert Tannenbaum während dessen Amsterdamer Exiljahren erworben, womit sich nach dem Krieg die Militärregierung befasste.[45]

1963 verstarb der Sammler. *Das rote Haus* wurde aus seinem Nachlass zum Verkauf angeboten. Und auch Johann H. Langaard, Direktor des *Munchmuseet* in Oslo, wurde nun wieder auf Munchs Landschaftsbild aufmerksam. Er schrieb am 10. Februar 1964 an Wolfgang Ketterer in Stuttgart: »Ich habe es immer als ein sehr schönes Beispiel der späteren Landschaftskunst Munchs betrachtet und möchte gern sehen, dass es nach Norwegen zurückkehrt«.[46]

Langaards Plan ging auf: Nur wenige Wochen später vermittelte er den Ankauf durch den norwegischen Reeder und Munch-Sammler Sigval Bergesen d. J. (1893–1980). Und so kehrte Munchs *Rotes Haus* auf verschlungenen Pfaden wieder dorthin zurück, wo es entstanden war, bevor es 2025 erneut den Weg in die Welt antrat.[47]

ANMERKUNGEN

1 Glaser, Curt: Besuch bei Munch, in: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 25.1927, Heft 6, S. 203–209, hier S. 205.

2 Kehrer, Hugo: Sammlung Max Glaeser, Eselsfürth. München 1922; Hausen, Edmund: Die Sammlung Glaeser, Eselsfürth, in: Mitteilungsblatt des Pfälzischen Gewerbemuseums, 1.1926, S. 41–46; Hausen, Edmund/Graf, Hermann: Haus und Sammlung Glaeser, in: Hand und Maschine. Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt, 1929, H. 1, S. 105–124; Hausen, Edmund: Die Sammlung Max Glaeser, Eselsfürth, in: Der Sammler, Heft 2, 15.01.1930, S. 25f.; Zentralarchiv Pfalz, Sammlung Glaeser, ZA BVP, Journal-Nr. 21-2014, Schriftverkehr mit der Militärregierung 1946–1949; Zentralarchiv Pfalz, Sammlung Braun 1954-55 – gescheitert (aus ZA BVP, Zug.-Nr. 11-2011_1143 Private Ankäufe 1954-68_Slg. Braun); Pfalzgalerie des Bezirksverbandes, Katalog der Gemälde und Plastiken des 19. und 20. Jahrhunderts. Kaiserslautern 1975, o. S.; Weber, Wilhelm: *Wie der Pfalzgalerie eine legendäre Sammlung durch die Lappen ging*, in: Die Rheinpfalz, 15.05.1999; Christmann, Daniela: Die Moderne in der Pfalz. Künstlerische Beiträge, Künstlervereinigung und Kunstförderung in den zwanziger Jahren. Heidelberg 1999, S. 279–281; Ausst.-Kat. Edvard Munch in Chemnitz. Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen, 1999/2000, S. 263; Rosebrock, Tessa Friederike: Karl Hofer. Martha, in: Bambi, Andrea/Drecoll, Axel (Hrsg.): Alfred Flechtheim. Raubkunst und Restitution. Oldenburg 2015, S. 204–207; Saß, Ulrike: Die Galerie Gerstenberger und Wilhelm Grosshennig. Kunsthandel in Deutschland von der Kaiserzeit zur BRD. Wien/Köln/Weimar 2021, S. 296–298. Für sehr wertvolle Hinweise danke ich Ulrich Burkhart (Kaiserslautern), Angelika Herkert (Karlsruhe), Tessa Friederike Rosebrock (Basel), Barbara Tlusty, (Dresden), Laura Vollmers (Kaiserslautern), Monika Wenz (Kaiserslautern) sowie den Nachfahren von Max Glaeser.

3 Kehrer 1922 (wie Anm. 2).

4 Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK), Köln, A 77, Nachlass Thannhauser, XIX 0063: Kundenkartei Glaeser.

5 Schirren, Matthias (Hrsg.): *Moderne Architektur exemplarisch.* Hans Herkommer (1887–1956). Ausst.-Kat. Architekturgalerie Kaiserslautern (28.10.–8.12.2010). Kaiserslautern 2010, S. 110–123; https://institut-aktuelle-kunst.de/kunstlexikon/kaiserslautern-wohnhaus-glaeser-1803 (zuletzt abgerufen am 20.11.2025).

6 Vgl. Hausen/Graf 1929 (wie Anm. 2); sowie Hausen 1930 (wie Anm. 2), S. 27.

7 Munchmuseet Oslo, Brief Nr. MM K 2402-02.

8 Hausen 1930 (wie Anm. 2), S. 26.

9 Hausen/Graf 1929 (wie Anm. 2), S. 118, 120.

10 Woll, Gerd: Edvard Munch Complete Paintings Catalogue Raisonné, Volume III. Oslo 2009, WVZ-Nr. 1320. Woll nennt hier keine Glaeser-Provenienz, verweist aber auf die Ausstellung in Chemnitz 1929, Nr. 56 (hier als Leihgabe Glaeser unter dem Titel *Kniender Akt*). Woll geht abweichend zur Annahme der Verfasserin davon aus, dass der große *Kniende Akt* (WVZ-Nr. 1322) bereits vor 1926 bei Glaeser gewesen sei. Jedoch ist dieses Bild erst 1928 in einem handschriftlichen Kaufvertrag zwischen Munch und Glaeser belegt (mit Maßen: Munchmuseet Oslo, Brief Nr. MM K 2401), so dass im Werkverzeichnis offenbar eine Verwechslung der beiden Akte vorliegt. *Die Katze* mag Glaeser 1926 in der Kunsthalle Mannheim gesehen haben, zumal deren Direktor Gustav F. Hartlaub ihn beim Aufbau der Sammlung beriet. Hierzu wären weitere Recherchen nötig, die in der Vorbereitung dieses Beitrags nicht mehr unternommen werden konnten.

11 Siehe die im Folgenden zitierten Briefe im Munchmuseet Oslo; vgl. auch Ausst.-Kat. Chemnitz 1999/2000 (wie Anm. 2), S. 252 Anm. 62.

12 DKA Nürnberg, Nachlass Gutbier, Nr. I,B / 184.

13 Munchmuseet Oslo, Brief Nr. MM K 2398-02-01.

14 Ebd., Brief Nr. MM K 2399-02-01.

15 Ebd., Brief Nr. MM K 2397-01-01.

16 Ebd., Brief Nr. MM K 2399-02-01. Vgl. Brief Nr. MM K 3733.

17 Ebd., Brief Nr. MM K 3734.

18 Städtische Kunsthalle Mannheim, Edvard Munch, Sommernacht am Oslofjord um 1990 (Kunst und Dokumentation 12). Mannheim 1988, S. 269.

19 Munchmuseet Oslo, Brief Nr. MMK 2401; Woll 2009 (wie Anm. 10), WVZ-Nr. 1183 und 1322.

20 Munchmuseet Oslo, Brief Nr. MM K 3714.

21 Ausst.-Kat. Edvard Munch. Chemnitz, Kunsthütte, 1929, Kat.-Nrn. 45, 49, 56, 59. Vgl. Ausst.-Kat. Chemnitz 1999/2000 (wie Anm. 2), S. 263: »Zwei der Gemälde aus der Sammlung Glaeser wechselten schon 1929 den Besitzer: Glaesers Prokuristin Louise Zeuner übernahm die *Pferde* und den großen *Akt* von 1920. Erstaunlicherweise galt aber drei Jahre später wieder der (inzwischen verstorbene) Glaeser als Besitzer des Aktes – das Bild war mit dem entsprechenden Besitzervermerk im Winter 1932 als *Bild des Monats* in der Mannheimer Kunsthalle ausgestellt. Louise Zeuner, die nach dem Tod Glaesers die Firma verließ, erhoffte sich noch im Frühjahr 1932 ein Gemälde von Munch, vielleicht sogar ein Porträt: In ihren im Munchmuseet Oslo erhaltenen Briefen spricht sie von ›ihrem‹ Bild. Zu einem solchen scheint es indes nicht gekommen zu sein.«

22 Für Informationen zum Verhältnis von Max Glaeser und Louise Zeuner danke ich den Nachfahren Glaesers.

23 Munchmuseet Oslo, Brief Nr. MM K 3451. Vgl. auch die Briefe Nr. MM K 3450; MM K 3452.

24 Ebd., Brief Nr. MM K 3716.

25 Ebd., Brief Nr. MM K 3451.

26 Zentralarchiv Pfalz, Sammlung Braun 1954–55 – gescheitert (aus ZA BVP, Zug.-Nr. 11-2011_1143 Private Ankäufe 1954–68_Slg. Braun), mit Dank an Ulrich Burkhart, Zentralarchiv Pfalz.

27 Ebd., Bericht über die Sammlung Braun – Eselsfürth, o. S. Genannt werden Werke von Liebermann, Hofer, Pechstein, Mueller, Rohlfs, Jawlensky, Campendonk und Kolbe.

28 Vgl. Anm. 21.

29 Erbvertrag, Dezember 1926. Ich danke den Nachfahren von Max Glaeser für die freundliche Überlassung.

30 Pfalzgalerie des Bezirksverbandes 1975 (wie Anm. 2), o. S.; Weber 1999 (wie Anm. 2).

31 ZADIK, Nachlass Thannhauser (wie Anm. 4).

32 Künzig, Dr. Brunner, Dr. Koehler Rechtsanwälte, Mannheim (Nachlassverwaltung Glaeser): Angebot von Gemälden aus Sammlung Max Glaeser, 1931, Archiv des Kunstmuseums Basel, Signatur F 001.024.010.000. Galerie Buck, Mannheim: Angebot Gemälde […], Sammlung Max Glaeser, 1932, Archiv des Kunstmuseums Basel, Signatur F 001.025.002.000. Galerie Buck, Mannheim: Angebot Gemälde, 4.7.1932, Stadtarchiv Düsseldorf, Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933–2000 (alt: Bestand IV), Angebote und Ankäufe, Sign. 3769.0000, fol. 175–177. Für den Hinweis auf die Akten aus Basel danke ich Tessa Friederike Rosebrock.

33 Ausst.-Kat. Edvard Munch – Paul Gauguin. Zürich, Kunsthaus, 1932, Kat.-Nrn. 19, 21, 22, 36.

34 Woll 2009 (wie Anm. 10), WVZ-Nr. 1183; Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion »Entartete Kunst«, Forschungsstelle »Entartete Kunst«, FU Berlin, Nr. 3706.

35 https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/impressionist-modern-art-evening-sale-l06002/lot.33.html (zuletzt abgerufen am 25.11.2025).

36 Saß 2021 (wie Anm. 2), S. 296–298.

37 Berend-Corinth, Charlotte: Die Gemaelde von Lovis Corinth. Werkkatalog. München 1958, Nr. 792, als *Amaryllis, Flieder und Anemonen,* ohne Provenienz Glaeser. Zuletzt: https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/979-1/258-lovis-corinth.html (zuletzt abgerufen am 25.10.2025).

38 Ich danke den Nachfahren von Max Glaeser für die freundliche Überlassung.

39 Es handelt sich um Gemälde von Pechstein, Feininger und Schmidt-Rottluff sowie das Porträt Glaeser des Leo Samberger. Zentralarchiv Pfalz, Sammlung Glaeser, ZA BVP, Journal-Nr. 21-2014, Schriftverkehr mit der Militärregierung 1946–1949; ich danke Ulrich Burkhart für die Unterstützung.

40 Nachlass Probst, Archiv der Avantgarden, Dresden, A3377-V019-01.

41 Wahrscheinlich nimmt Probst 1954 auf den großen Akt in folgenden Schreiben Bezug: Nachlass Probst, Archiv der Avantgarden, Dresden, A3375-V035-03 und A3375-V036-02.

42 Schenck scheint regelmäßiger Kunde bei Probst gewesen zu sein. Auch ein Werk von Franz Marc, *Frauenakte und Bäume,* fand durch Probst den Weg in die Sammlung: Nachlass Probst, Archiv der Avantgarden, Dresden, A3377-V005-04, 05.

43 Nachlass Probst, Archiv der Avantgarden, Dresden, Nr. A5139-V024-01.

44 Wottge, Marco: »Arisierung« in der Zeit des Nationalsozialismus in Karlsruhe. Karlsruhe 2020. Stadtarchiv Karlsruhe, 1 Wi-ko-Amt, Nr. 04983; 1 Wi-ko-Amt, Nr. 04984, und freundliche Auskunft Angelika Herkert, Stadtarchiv Karlsruhe.

45 Nach dem Krieg wurden Werke bei der Mutter Schencks in Heidelberg sichergestellt und in den Central Collecting Point (CCP) Wiesbaden überführt, darunter eine Sisley zugewiesene Landschaft (Wie 3895), eine kleine Landschaft von Courbet (irreparabel beschädigt) und eine Baumstudie von Courbet: https://www.fold3.com/image/231983096/wie-3895-karlsruhe-page-1-eu-ardelia-hall-collection-wiesbaden-property-cards-1945-1952; https://www.fold3.com/image/270207417/office-of-military-government-wurttemberg-baden-germany-february-1946-archival-monthly-reports-and-m; https://www.fold3.com/image/270207416/office-of-military-government-wurttemberg-baden-germany-february-1946-archival-monthly-reports-and-m (zuletzt abgerufen am 20.10.2025).

46 Archiv Ketterer Kunst, München.

47 https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=125000601&anummer=590 (zuletzt abgerufen am 20.10.2025).

JORDEN slog FLAMMER mod UNIVERSETS PERIFERIER

FLAMMERNE SLUKNET TIL ASKE IGJEN

OINE JEG SAA - BLÅ OG BLANKE

MØRKE MED GLØD FYLDTE BLIK

Spørgende

Sögende

higende

villende

sögte di ut mot periferien

LØSTE fra jorden - menneskebörn

Farat falde tilbake

blande sin aske med moderjord

HVORFOR ? HVORTIL ?

VILLENDE MAAENDE STEG DE OG FALDT

GNISTER OG GLØD I NATTENS MØRKE

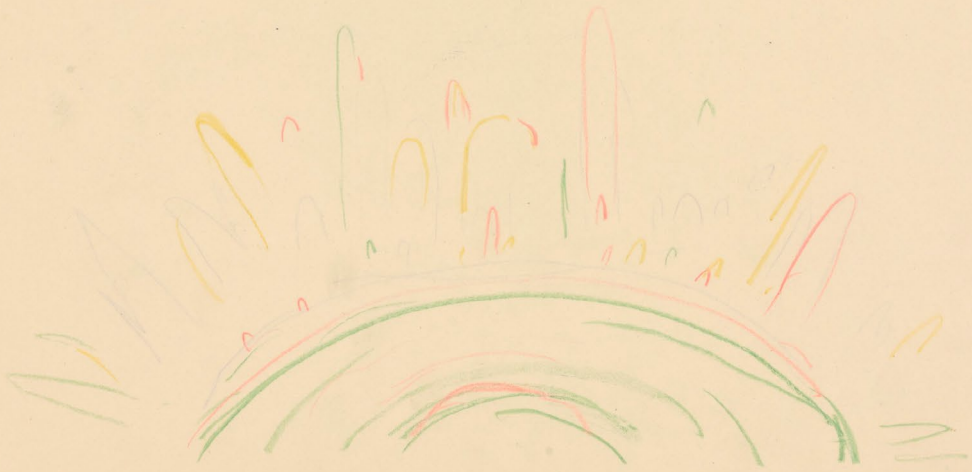
GUD ER I ALT

ALT ER I OS (Gud)

BRØDRE I LIVETS VALDIGE LEG !

LEGEN ER VILLET, VØVET OG GJORT

FOR ATTER AT VILLE [redacted] OG VOVE OG DÖ



Hilde Bøe

DAS ARCHIV DER SCHRIFTEN UND KORRESPONDENZ VON EDVARD MUNCH

Die Schriften und der umfangreiche Briefwechsel des norwegischen Künstlers Edvard Munch (1863–1944) sind einzigartige Quellen für die Erforschung seines Kunstschaffens und seines Lebens wie auch der beruflichen Netzwerke, durch die beides geprägt wurde. Um den Zugang zu diesen Quellen zu verbessern, richtete das *Munchmuseet* in Oslo 2011 ein digitales Archiv[1] ein, in dem Munchs Texte zusammen mit wissenschaftlichen Transkriptionen und hochwertigen Abbildungen der Manuskripte eingesehen werden können. Heute veröffentlicht das Archiv etwa 80 Prozent von Munchs eigenen Schriften und 60 Prozent der an ihn gerichteten Briefe. Die Hauptsprache der Website ist Norwegisch, Materialien in deutscher und französischer Sprache können jedoch zur leichteren Auffindbarkeit mit jeweils eigenem Sprachzugang eingesehen werden. Ein englischsprachiger Bereich präsentiert etwa 1.100 Seiten aus Munchs Notizen zu Kunst und seinen literarischen Skizzen. Die Bestände des Museums stammen größtenteils von Munch selbst, der seinen Besitz bei seinem Tod im Jahr 1944 der Stadt Oslo vermachte. Sein Archiv der Schriften wurde seitdem durch Schenkungen und weitere Vermächtnisse erweitert, insbesondere von seiner Schwester Inger Munch sowie von Freunden und deren Angehörigen. Da das Werkverzeichnis zu Edvard Munch[2] vom *Munchmuseet* betreut wird, katalogisieren wir auch alle Kunstwerke, Schriften und Korrespondenzen, die sich in anderen Museen, Archiven und Privatsammlungen befinden.

Abb. links: Edvard Munch, Sonnenmotiv und Text, Farbstift, um 1930, Detail. Munchmuseet Oslo, Nr. MM.T.02547-a13

© *Edvard Munch, brev og notater. Foto: Munchmuseet Oslo / Tone Margrethe Gauden*

Abb. 1a/b (nächste Doppelseite): Brief vom 16.03.1916 von Commeter'sche Kunsthandlung an Munch mit Munchs Anmerkungen zu Titeln und Preisen, Munchmuseet Oslo, Nr. MM K 3877/MM N 3726

© *Edvard Munch, brev og notater. Foto: Munchmuseet Oslo*

K3877

COMMETER'SCHE KUNSTHANDLUNG
UND VERLAGSANSTALT
(WILHELM SUHR)
GEGRÜNDET 1821

PERMANENTE
KUNST-AUSSTELLUNG
GRAPHISCHES KABINETT

HERMANNSTRASSE, ECKE BERGSTRASSE
„HAUS COMMETER"
HAMBURG 1, DEN 16. März 16.
FERNSPRECHER: GRUPPE VI, 5915.
TELEGRAMM-ADR.: COMMETER HAMBURG.
BANK-KONTO: VEREINSBANK HAMBURG.

Herrn Edward Munck,
Moss.

Sehr geehrter Herr Munch,

zunächst bitte ich nochmals um Entschuldigung, daß Ihre letzte Sendung erst heute von mir geregelt wird. Ich war, wie ich Ihnen schon kürzlich per Postkarte schrieb, dienstlich verhindert, mich geschäftlich zu betätigen. Ich gebe Ihnen zunächst Abrechnung Ihrer letzten Sendung; dieselbe beträgt laut Ihrer Aufstellung:

1970 Kronen
abzügl. 50% 985 "
Rest 985 Kronen à M. 1.48
sind M. 1457.80

Diesen Betrag erhalten Sie einliegend in Banknoten.

Ich zahle Ihnen den Kurs, wie er heute

N3726

steht. Der Verlust ist für mich sehr groß, aber trotzdem freue ich mich, daß es während des Krieges noch Interessenten in Deutschland giebt, die Ihre Arbeiten kaufen.

Bitte wollen Sie mir nachstehende Blätter möglichst umgehend schicken.

1 Exempl.	10 L			Fru Lunde (?)
1 "	158 L	—		Dr Lunde (?)
1 "	191 L	—		Hans Jæger
1 "	193 L	=		Mallarmé Th Pl Paris 400 dem 600
1 "	202 L	—	—	Da Lindau Bing ~~Kobenhavn~~ 500
1 "	200 L	/	—	Van de Velde Bonn 600 M Kobl
1 "	222 L		—	Pa Brandes Th. Tryk 250 Sum 200
1 "	223 L		—	Verkmeister Albert 250 M.
1 "	239 L		—	Brandes Dyssel 500 K
1 "	247 T		—	Panik 150 Kr
1 "	249 T		—	Ropstad 150 Kr
1 "	257 R		—	Fru Gerhoff 100 Kr
1 "	260 L		—	Skrig Th. 500 K
1 "	275 R	O	—	Hesl — 1000 K
1 "	276 R		—	Forfatter R. — 100 a 150 K
1 "	278 L		—	Norregaard 7K — 100–150–200
1 "	291 L		—	Sundvogn — 100. (Th. 250)
1 "	294 R	O	—	Gut & Pyp. Kbn 100 (Th. 200)
1 "	304 L		—	Pan Brown 200 (250)
1 "	301 T		—	Brandes Mons 300 K

Zusammensetzung des Archivs

Munchs Schriften und Korrespondenz umfassen Notizen, Tagebucheinträge, literarische Skizzen, Prosagedichte, Briefe und Briefentwürfe, veröffentlichte Texte,[3] Listen von Kunstwerken für Ausstellungen oder Verkäufe *(Abb. 1)*, Entwürfe für Steuererklärungen, Quittungen, Rechnungen und andere Kategorien. Korrespondenzen und Briefentwürfe bilden mit etwa 10.500 Dokumenten den mit Abstand größten Teil, davon befinden sich rund 8.940 in der Sammlung des Museums und 1.660 in anderen Institutionen oder in Privatbesitz. Mehr als 5.900 Dokumente sind Briefe an Munch, der Rest sind seine ausgehenden Briefe und Entwürfe. Munch schrieb auf Norwegisch, Deutsch und Französisch, während die eingehende Korrespondenz norwegische, schwedische, dänische, deutsche, französische und englische Briefe umfasst, mit vereinzelten Dokumenten in italienischer, spanischer, polnischer und tschechischer Sprache. Der Bestand wächst weiter, da immer wieder bisher unbekannte Briefe auftauchen.

Das Archiv umfasst auch 135 Skizzenbücher und Notizbücher mit verschiedenen Texten, darunter zahlreiche Briefentwürfe. Diese Materialien wurden transkribiert sowie fotografiert und sind größtenteils online verfügbar. Sie wurden jedoch noch nicht einzeln katalogisiert und werden daher die Anzahl der Objekte erhöhen, sobald dies erfolgt ist.[4] Weitere Textmaterialien umfassen etwa 1.100 Datensätze,[5] darunter etwa 300 literarische Schriften wie die Prosagedichte, die ikonische Motive wie *Der Schrei* begleiten.

Von rudimentären Aufzeichnungen zu einer wissenschaftlichen Quelle

Jahrzehntelang mangelte es der Katalogisierung von Munchs Schriften und Korrespondenzen an der für eine umfassende Forschung erforderlichen Fundiertheit. Heute steht diese Arbeit im Mittelpunkt unseres gesamten Vorhabens zum Aufbau eines digitalen Archivs. Jede Registrierung geht weit über die grundlegenden Informationen zu Absender und Empfänger hinaus: Wir dokumentieren systematisch die erwähnten Personen, Institutionen und Orte, identifizieren Themen und halten die genauen Daten und Orte für das Schreiben, Versenden und den Empfang fest. Physische Merkmale – Schreibmedium, Papiersorte, Briefkopf, Wasserzeichen und Art des Objekts (z. B. illustrierte Postkarte) – werden neben sprachlichen Details erfasst.

Angesichts der Komplexität des Materials ist diese Genauigkeit unerlässlich. Viele Texte sind unvollendet, und Briefe existieren oft in mehreren Entwürfen – manchmal sind dies mehr als fünfzehn für einen einzigen Gegenstand. Gattungsmerkmale und Datumsangaben können fehlen, was die Kategorisierung erschwert. Doch jede unserer Bemühungen um eine Datierung trägt kontinuierlich zur Verfeinerung der Chronologie bei, jedes zusätzliche Detail ergänzt oder festigt die bereits bekannten Informationen im Archiv und vertieft so unser Verständnis von Munchs Leben und Schaffen – als besonders ergiebig zeigte sich dies in der Zusammenarbeit mit Ivo de Figueiredo während der Entstehung seiner zweibändigen Biografie über Munch.[6]

Publikationsgeschichte

Die Arbeiten zur Veröffentlichung dieser Materialien begannen kurz nach Munchs Tod, entsprechend seinem letzten Willen. 1949 veröffentlichte Inger Munch in Zusammenarbeit mit dem Museum eine bearbeitete Auswahl von Familienbriefen und anderen Schriften. Aufgrund der zeitlichen Nähe zu Munchs Tod war die Auswahl begrenzt, und viele Briefe wurden gekürzt, um Inhalte über noch lebende Personen oder als sensibel erachtetes Material auszuschließen. In der Folgezeit gab es nur wenige Publikationen: Nach *Edvard Munchs brev. Familien* (Munch 1949)[7] wurden die Korrespondenzen *Munch–Linde* (Langaard 1954 und Lindtke 1974)[8] und *Munch–Schiefler* (Oslo kommunes kunstsamlinger/Verein für Hamburgische Geschichte, 1987–1990)[9] sowie kleine Auszüge aus anderen Schriften veröffentlicht.

Trotz begrenzter Ressourcen – und des Umfangs sowie der Komplexität des Archivs – hat das Museum die Zugänglichkeit stetig verbessert. Die Mitarbeiter haben die Materialien über Jahrzehnte hinweg transkribiert, zunächst auf Schreibmaschinen und später mit Computern, und sie den Forschenden in der Museumsbibliothek zur Verfügung gestellt. Frühere Transkriptionen unterlagen datenschutzrechtlichen Schwärzungen; im Laufe der Zeit ist die Notwendigkeit für solche Maßnahmen zurückgegangen und heute werden die Texte ungekürzt veröffentlicht. Während bestimmte Datenschutzaspekte weiterhin zu berücksichtigen sind (siehe unten), wird das Munch-Archiv nun für Forschungszwecke und die Öffentlichkeit online stetig weiter vollständig zugänglich gemacht.

Redaktionelle Grundsätze und digitale Präsentation

Das digitale Archiv folgt den wissenschaftlichen Grundsätzen der Neueren Philologie. Doch handelt es sich dabei nicht um eine historisch-kritische Ausgabe im herkömmlichen Sinn, sondern um eine Quellenausgabe, die hochauflösende Faksimiles der Manuskripte in einer synoptischen Ansicht mit den diplomatischen Transkriptionen präsentiert. Ziel ist es, die Texte so originalgetreu wie möglich wiederzugeben.

Die Vorbereitung für die digitale Veröffentlichung basiert auf einer XML-Kodierung unter Verwendung der von der Text Encoding Initiative (TEI) entwickelten Richtlinien für die Darstellung von Primärquellen.[10] Die Kodierung dient mehreren Zwecken: Sie unterstützt die authentische Darstellung, indem sie strukturelle Details erfasst und Korrekturen, Änderungen und Fehler so aufzeichnet, wie sie erscheinen; sie standardisiert Daten in maschinenlesbarer Form, um eine robuste Abfrage zu ermöglichen; und sie identifiziert Personen, Institutionen und Orte, um die Navigation und Analyse zu unterstützen. Die Kodierung von Namen kann aufgrund unterschiedlicher Schreibweisen im Laufe der Zeit und in verschiedenen Sprachen, mehrerer Namen für Einzelpersonen (z. B. nach Heirat) und historischer Änderungen von Institutions- und Ortsnamen eine Herausforderung darstellen. Das Beispiel etwa der Familie Cassirer veranschaulicht diese Komplexität: Bruno und Paul Cassirer gründeten 1898 ein gemeinsames Unternehmen, beendeten ihre Zusammenarbeit 1901 und betrieben danach separate Unternehmen – was die Identifizierung erschwert, wenn kontextuelle Hinweise rar sind *(Abb. 2)*.

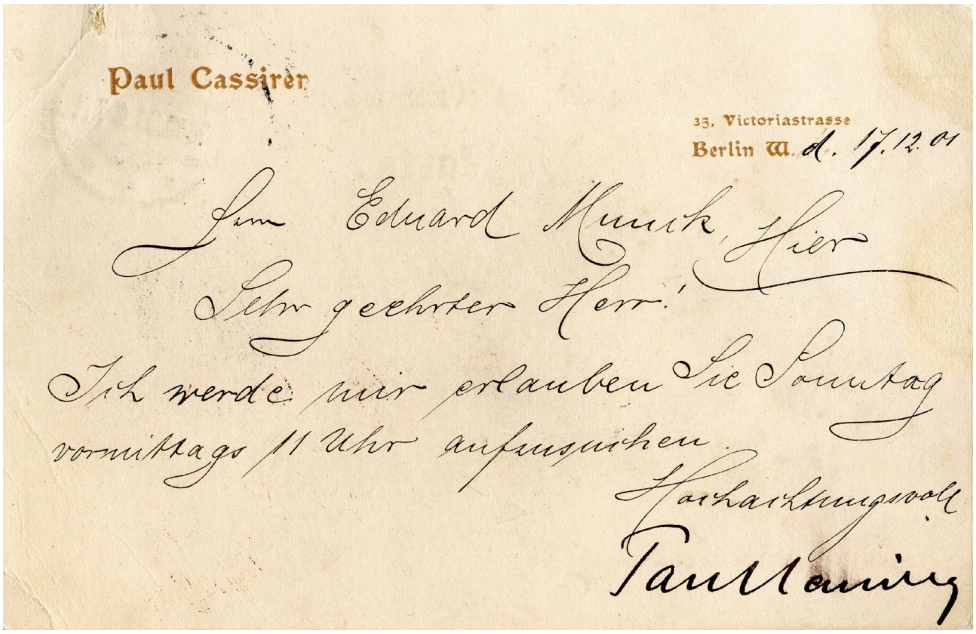


Abb. 2: Postkarte vom 17.12.1901 von Paul Cassirer an Edvard Munch (Cassirers Schreibweise: »Eduard Munck«). Munchmuseet Oslo, Nr. MM K 3484

© Edvard Munch, brev og notater. Foto: Munchmuseet Oslo

Transkription: Herausforderungen hinsichtlich Handschrift und Sprache

Das Archiv besteht fast ausschließlich aus handschriftlichen Materialien in mehreren Sprachen und Schriften. Derzeit sind 572 Personen und 232 Institutionen als Absender registriert, und die Zahlen steigen weiter. Die Texte umspannen einen Zeitraum von siebzig Jahren (1874–1944) und weisen eine Vielzahl von Handschriftstilen auf, die von sich wandelnden Schrifttraditionen beeinflusst sind – Kursivschrift und Gotische Schrift – mit deutschen Varianten wie der Kurrentschrift (einschließlich Sütterlin). Einzelne Schreiber vermischen oft Schriften, die sie zu verschiedenen Zeiten gelernt haben, was die Transkription zusätzlich erschwert.

Das Lesen handgeschriebener Texte ist anspruchsvoll, und Munchs Handschrift gehört zu den schwierigsten. Handschrift ist von Natur aus ungenau und wird durch den historischen Kontext, individuelle Fähigkeiten, Motivation, Werkzeuge und Schreibunterlagen beeinflusst. Infolgedessen bleiben manche Lesarten trotz größter Bemühungen unsicher oder Texte unentzifferbar.

Die Sprache stellt eine ähnliche Herausforderung dar. Munchs ungleichmäßige Kenntnisse in Deutsch und Französisch erfordern von den Transkribierenden nicht nur das Verständnis

dieser Sprachen, sondern auch der norwegischen Sprachverwendung aus Munchs Zeit. Die orthophone Schreibweise – insbesondere im Französischen – spiegelt norwegische Aussprachemuster und Satzstrukturen wider, und die Vertrautheit mit diesen Merkmalen ist für eine genaue Transkription unerlässlich.

Kontextbezogene Register und Kommentare

Die Materialien beziehen sich auf zahlreiche historische Ereignisse, Orte, Personen, Institutionen, Kunstwerke, Bücher und andere kulturelle Objekte. Ein umfassender wissenschaftlicher Kommentar wäre wertvoll, aber aufgrund begrenzter Ressourcen haben wir uns entschlossen, Personen und Institutionen Vorrang einzuräumen. Wir veröffentlichen Register für beide Kategorien, die Personen aufführen, die in den Texten erwähnt werden oder als Absender oder Empfänger fungieren. Das digitale Archiv listet derzeit 1.155 Personen und 611 Institutionen auf, wobei weitere 1.960 Personen und 654 Institutionen in der Datenbank erfasst sind, deren Veröffentlichung noch aussteht.

Die Beschreibungen sind bewusst knapp gehalten und betonen die Beziehung der jeweiligen Person oder Institution zu Munch. Wo möglich, werden Links zu externen Quellen für ausführlichere Biografien angegeben. Wir bemühen uns zwar, die Personen zu identifizieren, doch ist dies in vielen Fällen schwierig – insbesondere angesichts der Fülle an Materialien, die Munch aufbewahrt hat, von Korrespondenzen über Quittungen bis hin zu Stromrechnungen. Sekretäre und Beamte, die im Namen öffentlicher Institutionen unterschrieben haben, sind in der Regel nicht im Register aufgeführt, wenngleich für eine Vielzahl von Personen die Identifizierung noch aussteht.

Urheberrecht und Datenschutz

Obwohl seit Munchs Tod mehr als achtzig Jahre vergangen sind, besteht für viele seiner Korrespondenzpartner weiterhin Urheberrecht; einige Objekte bleiben noch bis 2078 urheberrechtlich geschützt. Wenn die Absender identifiziert sind, kontaktieren wir deren Erben, um eine Veröffentlichungsgenehmigung einzuholen. Angesichts des erforderlichen Zeit- und Ressourcenaufwands – jeder Erbe muss konsultiert werden und zustimmen – priorisieren wir Genehmigungen für Briefe, die im Zusammenhang mit Munch von besonderer Bedeutung sind.

Wir berücksichtigen auch die Privatsphäre der in der Korrespondenz erwähnten Personen. In Zusammenarbeit mit der Rechtsabteilung der Stadt Oslo haben wir Richtlinien festgelegt, wonach die Veröffentlichung erst 25 Jahre nach dem Tod der erwähnten Personen erfolgt. Inhalte, die sensible Themen wie Gesundheitszustand, Straftaten, sexuelle Beziehungen, ethnische Herkunft oder politische, philosophische oder religiöse Überzeugungen betreffen, erfordern besondere Vorsicht und können zurückgehalten werden.

Wenngleich wir jeden Brief vor der Veröffentlichung prüfen, bleibt die Bewertung von mehr als 10.500 Dokumenten hinsichtlich Urheberrecht und Datenschutz eine gewaltige Aufgabe. Wir veröffentlichen daher in gutem Glauben, wenn das Sterbedatum nicht überprüft werden

kann oder der Inhalt nicht als sensibel eingestuft wird, und entfernen Material auf Anfrage der Erben. Unsere Erfahrung zeigt, dass Verwandte, die Briefe ihrer Familie entdecken, oftmals bereitwillig Informationen teilen, was uns wiederum hilft, Identifizierungen zu verfeinern und gegebenenfalls die Genehmigung für Dokumente zu erhalten, die noch urheberrechtlich geschützt sind.

Verknüpfung von Texten und Kunstwerken

Die Texte stehen in engem Zusammenhang mit den anderen Objekten der Sammlung, insbesondere mit den Kunstwerken. Themen aus Munchs literarischen Skizzen und Prosagedichten kehren in seinem bildnerischen Schaffen wieder; in den Schriften erwähnte Personen und Institutionen tauchen in seiner Kunst oft als Modelle, Motive, als Eigentümer oder Drucker auf. Hinweise auf Kunstwerke sind zahlreich, aber deren genaue Identifizierung kann schwierig sein. Druckgrafiken sind in der Regel nur anhand ihres Motivs und nicht für einzelne Abzüge identifizierbar. Gemälde können identifiziert werden, aber mehrere Versionen eines Motivs und unterschiedliche Titel in verschiedenen Sprachen erschweren die Sache. Aus diesen Gründen haben wir uns entschieden, Verweise auf Kunstwerke innerhalb des Archivs der Schriften und Korrespondenz nicht zu kodieren *(Abb. 3)*.

Auf dem Weg zu einer integrierten Plattform

Gegenwärtig sind das Werkverzeichnis und das Archiv der Schriften und Korrespondenz noch über zwei separate Websites geführt, obwohl alle Inhalte in einer einzigen hausinternen Datenbank katalogisiert sind, die das Online-Werkverzeichnis speist. Wir bereiten derzeit die Zusammenführung der beiden Websites zu einer einheitlichen Plattform vor, auf der Kunstwerke, Texte, Personen und Institutionen in einer integrierten, vernetzten Umgebung präsentiert werden. Dies wird das Archiv als Wissensquelle stärken und die Recherche effizienter machen. Briefe werden direkt mit Kunstwerken verknüpft, wenn sie deren Provenienz dokumentieren, und Schriften und Korrespondenzen werden mit thesaurusbasierten Motiv-Tags angereichert, die sie in Munchs eng zusammenhängendem Gesamtwerk verorten.

Ein großartiges Beispiel für die geplante Integration ist Munchs Arbeit an der Ausgestaltung der Aula der Universität Oslo, die ihn sieben Jahre lang beschäftigte. Während dieser Zeit und auch noch danach schuf er zahlreiche Skizzen und Gemälde, während er in Notizen und Korrespondenzen über Motive und Prozesse reflektierte. Eine online mögliche Verknüpfung all dieser Materialien wird Munchs Vermächtnis für die Wissenschaft ebenso wie für die Öffentlichkeit zugänglicher machen, und mit neuen Erkenntnissen stetig weiterwachsen.

ANMERKUNGEN

1 eMunch. Edvard Munchs tekster. Digitalt arkiv, https://emunch.no/ (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

2 Edvard Munch – Catalogue Raisonné, https://www.munch.no/en/edvard-munch-catalouge-raisonne/ (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

3 Die Geschichte (veröffentlicht auf Französisch und Norwegisch) zur Druckserie Alpha und Omega, einige Essays in seinen Publikationen über seine Kunst und Ausstellungen, z. B. über seinen *Frieze of Life* (1919 und 1929), sowie einige Meinungsbeiträge, Nachrufe und Reiseberichte in Zeitungen.

4 Darüber hinaus umfasst die Munch-Sammlung 763 Objekte aus den Aufzeichnungen der Familie Munch und ihrer Korrespondenz untereinander sowie mit Freunden und Bekannten. Der Bestand Ludvig Ravensberg (1871–1958), ein Künstler sowie Verwandter und langjähriger Assistent Munchs, dessen Sammlung ebenfalls vom Museum verwaltet wird, umfasst 455 Skizzenbücher und Notizbücher, von denen mehr als 300 Tagebucheinträge enthalten, von denen viele Munch betreffen. Ein Teil dieses Materials wurde transkribiert und fotografiert, ist aber noch nicht online verfügbar. Wenn die Ressourcen es zulassen, möchten wir sie veröffentlichen, da sie wertvolle Quellen für Munchs Leben und Kunst sind und auch für sich genommen interessant sind.

5 Es ist schwierig zu definieren, was einen Text ausmacht: Ist eine Adresse oder ein Buchtitel, der auf die Rückseite einer Zeichnung gekritzelt wurde, ein Text?

6 De Figueiredo, Ivo: Stormen. En biografi om Edvard Munch. Bd. 1, Oslo 2023, und Bd. 2, Oslo 2024. Deutsche Übersetzung: De Figueiredo, Ivo: Der Sturm. Eine Biografie über Edvard Munch. Oslo/Berlin 2025.

7 Munch, Inger (Hrsg.): Edvard Munchs brev. Familien. Munch-museets skrifter 1. Oslo, Tanum 1949.

8 Langaard, Johan (Hrsg.): Edvard Munchs brev fra dr. med. Max Linde. Munch-museets skrifter 3. Oslo, Oslo kommunes kunstsamlinger, 1954, und Lindtke, Gustav (Hrsg.): Edvard Munch – Dr. Max Linde Briefwechsel 1902–1928. Veröffentlichung VII. Lübeck, Senat der Hansestadt Lübeck, [1974].

9 Munch, Edvard/Schiefler, Gustav: Briefwechsel. Bd. 1: 1902–1914, Hamburg 1987 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 30). Bd. 2: 1915–1935/1943, Hamburg 1990 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 36). Hamburg/Oslo, Oslo kommunes kunstsamlinger/Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1987–1990.

10 Für The TEI Consortium, siehe https://www.tei-c.org/ (zuletzt abgerufen am 01.12.2025), und für die aktuelle Version der TEI Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange, siehe https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html (zuletzt abgerufen am 01.12.2025). Für unsere »Guidelines for the encoding of Munch's texts – with examples«, siehe https://emunch.no/ENG_guidelines.xhtml (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

Abb. 3a/b (folgende Doppelseite) : Seiten 1 und 3 einer Liste von Kunstwerken mit Titeln und Preisen (vermutlich Februar 1906), die für die Commeter'sche Kunsthandlung zur Vorbereitung einer Ausstellung im März 1906 bestimmt war. Die Titel bleiben manchmal recht allgemein und wiederholen sich. Obwohl der Kontext hier bekannt ist, erfordert die genaue Zuordnung eines Titels zu einem Kunstwerk Recherchearbeit und ist möglicherweise dennoch nicht möglich. Die komplette Liste ist verfügbar unter https://emunch.no/HYBRIDNo-MM_N3363.xhtml (zuletzt abgerufen am 01.12.2025). Munchmuseet Oslo, Nr. MM N 3363

© Edvard Munch, brev og notater. Foto: Munchmuseet Oslo

63 ~~Kusz~~ (Fries) 8000 Mrks

58 — Kinder im Walde 1200 Mrks

56 — Junges Mädchen 1200 Mrks

28 Abend (Fries) 8000 Mrks

43 — Mutter und Kind 8000 Mrks

6 — Jaulonski (Fries) 8000 Mrks

22 — Bad und Mädchen 600 Mrks

41 — Frühjahr 800 Mrks

5 — Mädchen u. Garten 700 Mrks

24 — Mondschein 1000 Mrks

18 — Strand 500 Mrks

34 — Strandberg 1200 Mrks

70 — Herbstbild 500 Mrks

74 — Fischer 800 Mrks

N3363-1

3 — Herbst 600 Mk

20 — Landschaft 400

4 — Strand 400

30 — Das rothes Haus 1500

13 — Zwei Menschen 1500

69 — Zwei Mädchen 1000

10 — Der Kartenspieler 1000

11 — Damenporträt

38 — Asche (Zum Fries) 14000 Mark

42 — Der Tag danach 5000 Mark

57 — Golgatha (Zum Fries) 5000 Mark

33 — Leichenschau 1000 Mark

45 — Der Tod im Zimmer (Zum Fries) 8000 Mark

46 — Weibliche Akten 2500 Mark

44 — Der Tanz des Lebens (Zum Fries) 10,000 Mk

DEUTSCHLAND

Lesser Ury, *Brandenburger Tor vom Pariser Platz aus gesehen*, 1928, Pastell auf Malpappe, 35 × 50 cm, Detail

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Carolin Faude-Nagel

VON EINEM PECHSTEIN-GEMÄLDE ZUR SUCHE NACH DER KUNSTSAMMLUNG WALTHER RATHENAUS

Provenienzforschung beginnt oft mit einem einzigen Werk, das Fragen nach Herkunft und Besitzgeschichte aufwirft. Als im Frühjahr 2024 das Gemälde *Märzenschnee* (1909) von Hermann Max Pechstein im Auktionshaus Ketterer Kunst eingeliefert wurde, war nicht sofort abzusehen, dass es zur Rekonstruktion einer ganzen Kunstsammlung führen würde *(Abb. 1)*.

Bereits der Blick in das Werkverzeichnis zeigte sowohl die herausragende Bedeutung des Gemäldes als auch seine kritische Provenienz.[1] Auf der Rückseite ist bis heute dokumentiert, dass Pechstein das Werk noch im Entstehungsjahr auf der *Internationalen Kunstausstellung* der Berliner Secession zeigte und es bereits am Eröffnungstag an Walther Rathenau (1867–1922), den späteren deutschen Außenminister, verkaufte. Da der Erwerber Walther Rathenau eine zentrale Figur der deutsch-jüdischen Geschichte ist, war eine vertiefte Recherche zwingend.

Diese Untersuchung weitete sich rasch zu einer historiografisch bedeutsamen Perspektive aus: Die Spur dieses einzelnen Gemäldes führte unmittelbar in das Zentrum der Kunst- und Erinnerungsgeschichte der Familie Rathenau. Die Rekonstruktion der Provenienz des Pechstein-Bildes wurde so zum Ausgangspunkt der Frage: Was geschah mit der Kunstsammlung Walther Rathenaus?

Walther Rathenau und die Kunst

Walther Rathenau war nicht nur ein politischer Akteur von europäischem Rang, sondern auch ein reflektierter Sammler. Seit den 1890er Jahren baute er im Umfeld der Berliner Kunstszene – vermittelt durch Persönlichkeiten wie Max Liebermann oder Lesser Ury – eine vielseitige Sammlung auf.[2] Für Rathenau waren Kunst und Kultur keine bloßen Ausdrucksformen des Zeitgeists, sondern konstitutive Elemente gesellschaftlicher Gestaltung. Er förderte die bildenden Künste und stand in engem Austausch mit bedeutenden Intellektuellen, Künstlern und Sammlern seiner Zeit, darunter Edvard Munch, Harry Graf Kessler und Albert Kollmann.

Abb. links: Hermann Max Pechstein, Detail aus Abb. 1

Sowohl das elterliche Haus als auch sein eigener Wohnsitz fungierten als Orte intellektueller Geselligkeit und kultureller Repräsentation.

Seine Sammlung umfasste Werke der klassischen Moderne ebenso wie bedeutende Stücke des späten 19. Jahrhunderts. Fotografien der Grunewald-Villa und des Schlosses Freienwalde zeigen, dass die Inneneinrichtung seiner Häuser überwiegend von einem klassischen, repräsentativen Kunstgeschmack geprägt war, während die Leidenschaft für aktuelle Kunst zumeist im Verborgenen blieb.

Zu den Beständen seiner Sammlung gehörten Werke von Gerd Philipp von Closter, Johann Philipp Eduard Gaertner und Adriaen van der Werff ebenso wie zahlreiche Herrscherbildnisse. Neben Porträts wie dem des ›Alten Fritz‹ oder einem großen Familienporträt der Frankfurter Familie Wagenmann besaß er auch Zeichnungen von Adolph Menzel und Rembrandt. Eine besondere Sammelleidenschaft galt der japanischen Kunst: In der Inventarkartei der Walther-Rathenau-Stiftung sind Papierarbeiten berühmter Ukiyo-e-Künstler vermerkt, darunter Suzuki Harunobu, Katsushika Hokusai, Tōshūsai Sharaku, Kitagawa Utamaro und Utagawa Hiroshige.[3]

Walther Rathenaus Verhältnis zur Kunst war von einer bemerkenswerten Doppelrolle geprägt: Er trat nicht nur als Sammler auf, sondern war auch selbst künstlerisch tätig. Bereits in seiner Studienzeit fertigte er zahlreiche Zeichnungen und Pastelle an, darunter einige farbenfrohe Selbstporträts *(Abb. 2)*.

Rund dreißig Werke moderner Kunst lassen sich für seine Sammlung nachweisen. Fotografien der Grunewald-Villa und Erinnerungen von Edwin Redslob belegen jedoch, dass Rathenau den Großteil dieser Werke meist auf dem Dachboden aufbewahrte und sie also eher als Sozialkäufe verstanden werden können.[4] Einige moderne Werke könnten auch in der Victoriastraße 3/4 gelagert worden sein, wo seine Mutter Mathilde Rathenau, geb. Nachmann, bis zu ihrem Tod 1926 lebte.[5] Nach Rathenaus Tod schenkte sie der Berliner Nationalgalerie drei Werke aus dem Nachlass: Arbeiten von Franz Heckendorf, Bruno Krauskopf und Alfred Partikel.[6]

Ein besonders prominenter Ankauf war das Ölbild *Märzenschnee* (1909) von Hermann Max Pechstein, das Rathenau für 300 Reichsmark erwarb.[7] Pechstein erinnerte sich später, dass ihm dieser Verkauf einen lang ersehnten Sommer am Meer ermöglichte – ein frühes Beispiel dafür, wie eng künstlerische Produktionsbedingungen und bürgerliche Sammlertätigkeit damals verbunden waren.[8] Mit diesem Ankauf rückte Pechstein unmittelbar in den Kreis der von den Sammlern geschätzten Secessionskünstler. Weitere moderne Werke erwarb Rathenau unter anderem von Willi Jaeckel, Anton Kerschbaumer, Moriz Melzer und Klaus Richter, wie die Recherchen von Stefan Pucks belegen.[9]

Rathenau und Edvard Munch

Die Verbindung zwischen Walther Rathenau und dem norwegischen Maler Edvard Munch entstand bereits in den frühen 1890er Jahren, kurz nachdem die Berliner Ausstellung von 1892 die sogenannte Munch-Affäre ausgelöst hatte, wie die Briefe im Munchmuseet (vgl. Beitrag von Hilde Bøe) belegen. Am 25. Juli 1893 schrieb Rathenau an Munch und äußerte den Wunsch, das Gemälde *Regenwetter in Christiania* zu besitzen, das er wenig später für

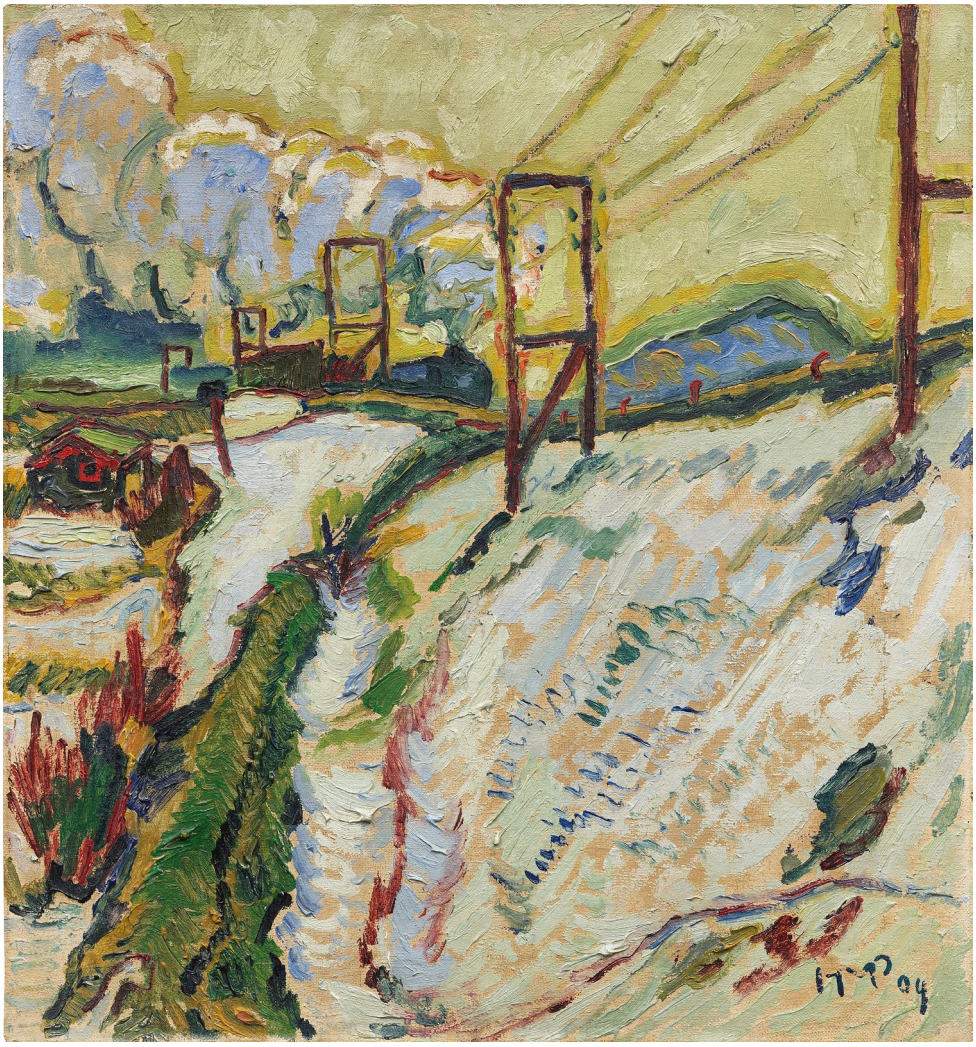


Abb. 1: Hermann Max Pechstein, *Märzenschnee: Der Bahndamm,* 1909, Öl auf Leinwand, rechts unten monogrammiert und datiert, 55 × 51 cm

© *Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München*

Abb. 2: Walther Rathenau, *Selbstporträt,* nach 1909, Pastell auf Karton, 57 × 42 cm, Walther-Rathenau Gesellschaft, Frankfurt am Main

Ausst.-Kat. Die Extreme berühren sich, Walther Rathenau 1867–1922. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1993, Kat.-Nr. 2/12

100 Mark erwarb.[10] Dieser frühe Ankauf zeigt sein bemerkenswert feines Gespür für das Potenzial eines damals noch umstrittenen Künstlers. In demselben Schreiben kündigte Rathenau zudem den Ankauf weiterer Werke an, was verdeutlicht, dass er den Erwerb von Munchs Kunst nicht als isolierte Investition, sondern als Beginn einer langfristigen Sammlerfreundschaft verstand.

Die Korrespondenz zwischen beiden belegt eine über Jahrzehnte bestehende persönliche Beziehung. So dankte Munch Rathenau 1918 ausdrücklich für die Übersendung eines Buches und verwies auf ihre »lange Freundschaft seit 1892« *(Abb. 6)*.[11] Damit wird deutlich, dass ihre Beziehung über die klassische Mäzen-Künstler-Konstellation hinausging und von gegenseitiger Wertschätzung getragen war.

Diese Verbundenheit zeigt sich auch im Besitz mehrerer Grafiken Munchs, darunter die Radierungen *Harpy (Vampyr)* von 1894, *Mondschein* und *Badende Mädchen,* deren Existenz im Besitz Rathenaus durch Hinweise in mehreren Briefen von Albert Kollmann an Munch sowie in den Inventarkarteien der Walther-Rathenau-Stiftung um 1933 dokumentiert ist *(Abb. 8)*.[12] Ebenfalls verzeichnet ist dort das Doppelporträt *Der Maler Paul Herrmann und der Arzt Paul Contard* (1897, *Abb. 9),* das zusammen mit den Druckgrafiken im kleinen Arbeitszimmer Rathenaus hing.

Den Höhepunkt dieser Beziehung bildet Munchs Porträt *Walther Rathenau* von 1907 *(Abb. 7)*, das Rathenau nicht nur als kunstsinnigen Mäzen, sondern auch als intuitiven Förderer einer gegen akademische Konventionen gerichteten Moderne inszeniert. Das Werk ist nicht im Inventar der Stiftung bis 1933 verzeichnet, was jedoch daran lag, dass es in regelmäßigen Abständen für mehrere Ausstellungen verliehen wurde oder bereits im Besitz der Nichte Maria Holzhausen, geb. Andreae, war. Das Werk wurde von dem Ehepaar Holzhausen zunächst 1948 als Dauerleihgabe von der Erbengemeinschaft Walther Rathenaus an das Märkische Museum Berlin übergeben, bevor es 1993 vom Museum erworben wurde.[13]

Nachlass und Walther-Rathenau-Stiftung

Nach dem gewaltsamen Tod Walther Rathenaus am 24. Juni 1922 gingen viele Werke seiner modernen Sammlung in den Familiennachlass über, Zeugnisse seines feinen Kunstsinns und seines Blicks für zeitgenössische Kunst. Der Nachlass fiel an seine Mutter Mathilde Rathenau, geb. Nachmann (1845–1926), seine Schwester Edith Andreae, geb. Rathenau (1883–1952), und vier Nichten.[14]

Bereits 1923 gründete Mathilde Rathenau die Walther-Rathenau-Stiftung, die Haus, Bibliothek, Möbel und Kunstwerke der Villa in der Koenigsallee 65 als öffentliches Erinnerungs- und Gedenkinstrument sicherte. In ihrem Testament von 1926 bestimmte sie zudem, dass das Städel-Institut in Frankfurt am Main elf Gemälde aus dem Nachlass unter bestimmten Bedingungen erhalten solle. Dazu zählten unter anderem *Holländerinnen in der Kirche* von Gari Melchers, *Frau auf dem Dach (Römerin)* von Max Klinger, *Dame mit Fächer* von Edmond Aman-Jean sowie *Beim Brettspiel* von Édouard Vuillard.[15]

Der testamentarisch angeordnete Inventarisierungsauftrag für das Wohnhaus in Grunewald wurde erst 1933 abgeschlossen. Dieses Inventar gilt heute als eine der wichtigsten Quellen für die Provenienzforschung der Rathenau-Sammlung. Es dokumentiert den Zustand

des Hauses elf Jahre nach Rathenaus Tod, kurz bevor die Stiftung unter NS-Druck aufgelöst und das Vermögen an die Familie zurückgegeben wurde.

So lassen sich noch heute Werke nachweisen von Edvard Munch und Auguste Rodin, ein Porträt der Mutter Mathilde Rathenau von Lesser Ury, sowie Werke von Reinhold Lepsius und seiner Frau Sabine Lepsius, geb. Graef, welche mit einem begonnenen Porträt Rathenaus aus dem Jahr 1890 vertreten ist.[16]

Für die Provenienzforschung besonders wertvoll sind die zahlreichen historischen Fotografien, die den Umfang der Kunstsammlung sowohl von Rathenaus Wohnsitz in der Koenigsallee 65 als auch von seinem Sommersitz in Bad Freienwalde dokumentieren. Beide Bestände wurden von dem Berliner Fotografen Franz Kullrich aufgenommen.[17]

Anhand der historischen Aufnahmen und der Inventarkartei der Koenigsallee 65 lassen sich konkrete Werke zuordnen: Über dem Schreibtisch etwa hängt Edvard Munchs *Vampyr*, bei der großen Landschaft dürfte es sich um ein unbekanntes Gemälde *Fluss mit Schiffen* von Reinhold Lepsius (1892) handeln, und über der Tür ist wohl ein Blumenstrauß von Emil Rudolf Weiß (1905) zu erkennen *(Abb. 3)*.

Das Pechstein-Gemälde ist auf diesen Fotografien nicht zu sehen, lässt sich jedoch anhand der Inventarkartei als im Treppenhaus der Koenigsallee 65 befindlich nachweisen. Das Inventar der Stiftung belegt außerdem eine Vielzahl von Altmeister-Werken, die später in der Sammlung seiner Schwester Edith Andreae wieder auftauchen, darunter ein *Damenbildnis mit Blumenstrauß* von Adriaen van der Werff und ein Druck von John Baptist Jackson, *Christus Abnahme vom Kreuz*.[18]

Abb. 3: Kleines Arbeitskabinett in der Villa Rathenau. Das Haus in der Koenigsallee 65, Fotograf: Franz Kullrich, um 1911

Landesarchiv Berlin, F Rep 290 (01), Nr. 0083914. Foto: r. A.

Abb. 4: Halle mit Blick zum gotischen Zimmer in der Villa Andreae in der Kronberger Straße 7–9, um 1933, Fotografin: Marta Huth
Landesarchiv Berlin, F Rep 290-05-01, Nr. 4. Foto: Martha Huth

Die Sammlung der Familie Andreae: Verfolgung und Restitution

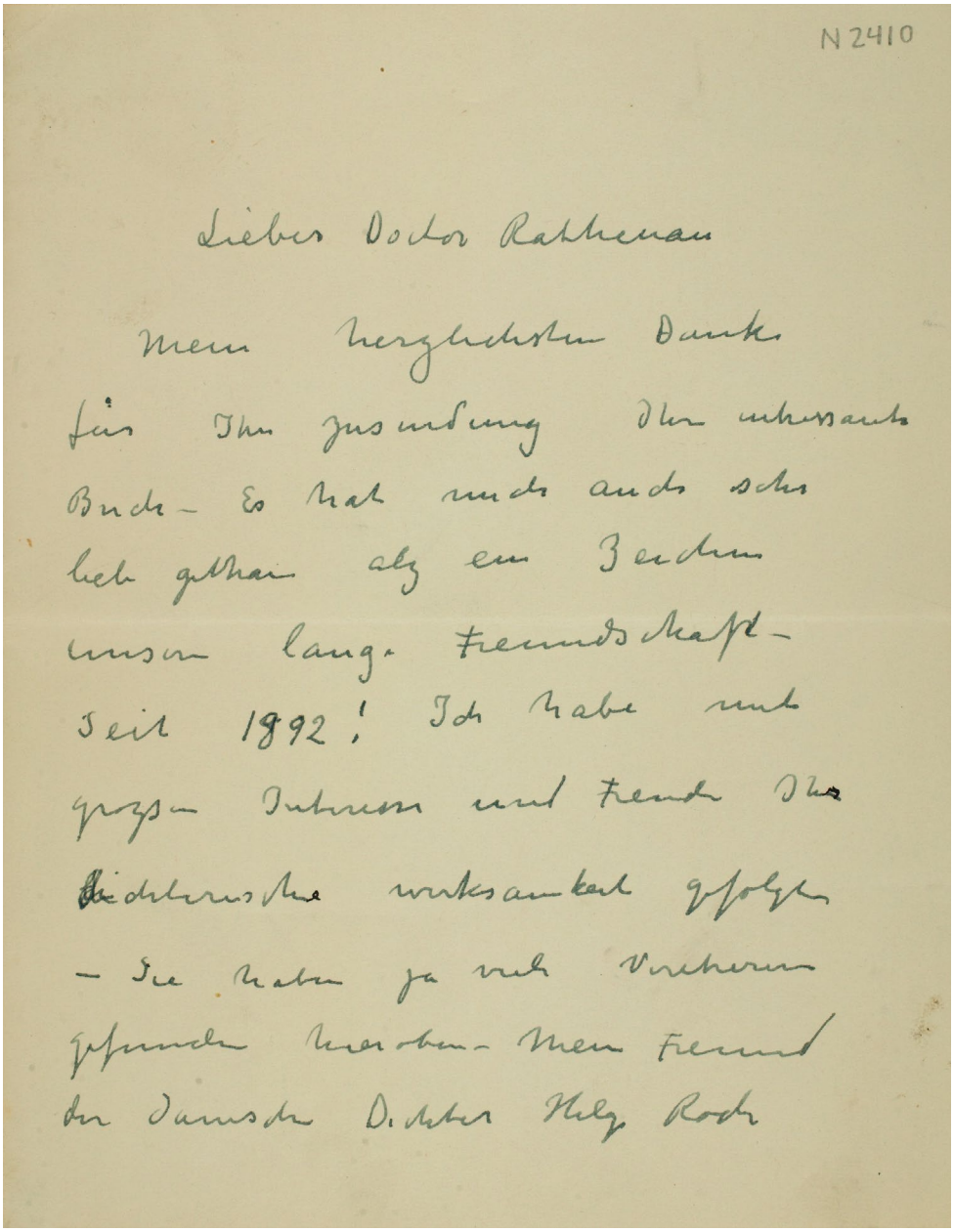
Nach der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten wurde die Walther-Rathenau-Stiftung sofort aufgelöst, und 1934 gingen Grundstück mitsamt den Möbeln, Büchern und Kunstwerken in den Besitz von Edith und Fritz Andreae über.[19] Für die Familie markierte dies den Beginn einer tiefgreifenden Zäsur. Bis 1933 zählte ihr Haus zu den literarisch-politischen Salons Berlins und war ein Treffpunkt der großbürgerlichen Elite. Fritz Andreae leitete das Bankhaus Hardy & Co. und saß in zahlreichen Aufsichtsräten, während das Ehepaar in einer repräsentativen Villa in der Kronberger Straße 7–9 sowie in einem Landhaus am Starnberger See lebte. Beide Häuser sind ebenfalls durch historische Aufnahmen dokumentiert und zeigen, dass sie hochherrschaftlich mit wertvollem Hausrat eingerichtet waren.[20]

Ab 1933 wurde Edith Andreae nach den Nürnberger Gesetzen als Jüdin verfolgt, während Fritz Andreae sich schließlich 1941 durch genealogische Nachweise als »Nicht-Jude« einstufen lassen konnte.[21] Die Töchter galten jedoch als »Mischlinge ersten Grades« und waren unmittelbar betroffen. Die Familie erlitt enorme materielle Verluste: Reichsfluchtsteuer in Höhe von 775.792 Reichsmark, Judenvermögensabgabe von 511.000 Reichsmark und eine Auswandererabgabe von 620.000 Reichsmark wurden verhängt.[22] Hinzu kamen Zwangsverkäufe von Immobilien, darunter das Anwesen in Feldafing, das 1938 an die NSDAP ging, sowie ein Haus in Pöcking, das 1940 an die Schwiegersöhne übertragen wurde. Schmuck und Tafelsilber, welches die Initialen und das Wappen der Familie trug, mussten 1939 an die städtische Pfandleihanstalt abgegeben werden, und große Teile des Hausrats wurden bereits 1936 versteigert.[23] Schließlich emigrierte die Familie 1939 nach Zürich, wo Edith Andreae staatenlos blieb und bis zu ihrem Tod lebte.

Die Nachkriegsjahre brachten keine spürbare Wiedergutmachung. Die Kinder bemühten sich um Rückerstattung und Entschädigung, doch die Verfahren waren zahlreich, langwierig und oft erfolglos. Rückerstattungsanträge für Berliner Grundstücke scheiterten teils wegen Fristversäumnissen, teils wegen komplizierter Rechtslagen. Veronika Schnewlin, geb. Andreae, als Eigentümerin der Koenigsallee 65, stieß schließlich auf die Unverwertbarkeit des Grundstücks nach seiner Freigabe aus britischer Beschlagnahme.[24] Barbara Fürth, geb. Andreae,

Abb. 5: Breslauer & Salinger (als Architektengruppe), unbek. Fotograf, Landhaus Dr. Fritz Andreae, Berlin-Grunewald, Blick auf die Südwand mit Kamin, um 1914

Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 16038, https://doi.org/10.25645/s4ty-61r2 (zuletzt abgerufen am 19.01.2026)


N 2410

Lieber Doctor Rathenau

Mein herzlichsten Dank
für Ihre Zusendung Ihr interessantes
Buch – Es hat mich auch sehr
lieb gethan als ein Zeichen
unserer lang. Freundschaft –
Seit 1892! Ich habe mich
gross. Interesse und Freude Ihre
Liebenswürdige Arbeit verfolgt
– Sie haben ja viel Verehrer
gefunden hierdrüben – Mein Freund
der Dänische Dichter Holg Rode

Abb. 6: Edvard Munch an Walter Rathenau, 28.10.1918, Munchmuseet Oslo, MM. K. 2410

© Edvard Munch, brev og notater. Foto: Munchmuseet Oslo

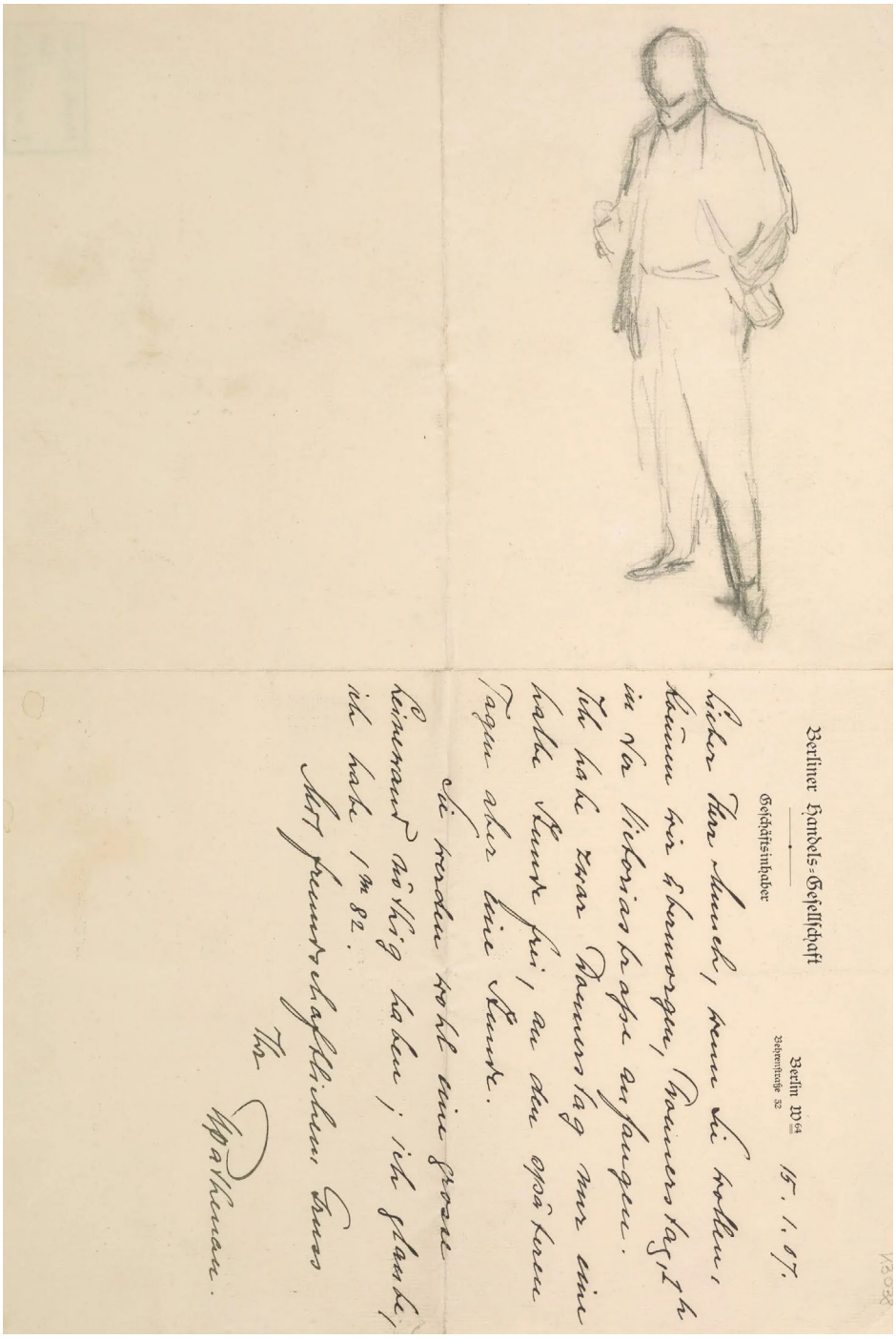


Abb. 7: Walther Rathenau an Edvard Munch, 15.01.1907, mit einer Skizze von Edvard Munch: Walther Rathenau, 1907, Bleistift auf Papier, 30,4 × 20,4 cm. Munchmuseet Oslo, MM. T. 2820

© Edvard Munch, Walter Rathenau, 1907. Foto: Munchmuseet Oslo/ Tone Margrethe Gauden

konnte nur geringe Rückzahlungen von Wertpapieren und Guthaben erreichen, in einem Fall lediglich 45 D-Mark.[25] Zudem machte sie Ansprüche wegen der Beeinträchtigung ihrer beruflichen Laufbahn als Pianistin geltend.[26] Insgesamt zeigt sich, dass die Familie auch nach Kriegsende weiterhin mit erheblichen finanziellen Belastungen und eingeschränkten beruflichen Perspektiven konfrontiert war.

Die Akten verdeutlichen die Ambivalenz der Verfolgung: Zwar konnte Fritz Andreae während der NS-Zeit dank genealogischer Nachweise zeitweise Handlungsspielräume nutzen, doch nach Kriegsende fiel es ihm schwer, seine Verfolgung nachzuweisen. Die materiellen Verluste waren enorm, und die Nachkriegsverfahren machen deutlich, wie schwer es den Opferfamilien fiel, ihre Ansprüche durchzusetzen. Trotz einzelner Erfolge blieb die Entschädigung im Verhältnis zu den erlittenen Schäden unzureichend, die Zwangsverkäufe von 1936 wurden kaum berücksichtigt.

NS-verfolgungsbedingte Verluste – eine Rekonstruktion

Nachdem Fritz Andreae 1936 wegen seiner irrtümlich angenommenen jüdischen Herkunft seine berufliche Stellung verloren hatte, musste die Familie ihr Haus in der Kronberger Straße aufgeben und in das frühere Wohnhaus Rathenaus in der Koenigsallee 65 ziehen.[27] Noch im selben Jahr begannen umfangreiche Verwertungsprozesse: Zwangsverkäufe und Auktionen bei Mandelbaum & Kronthal sowie Paul Graupe lösten weite Teile der Kunstsammlung und des Hausrats auf *(Abb. 10)*.

Ein handschriftlicher Vermerk in Edith Andreaes Entschädigungsakte dokumentiert die Versteigerungen der Inneneinrichtung des Hauses Kronberger Straße 7–9 im Sommer 1936, darunter vier Auktionen mit Erlösen zwischen 2.335 und 9.775 Reichsmark.[28] So entspricht etwa die Versteigerung vom 13. Juni 1936 mit 3.315 Reichsmark ungefähr dem geschätzten Gesamtwert der Einlieferung – das Pechstein-Gemälde wurde wahrscheinlich für nur 30 Reichsmark verkauft. Dabei tauchten Stücke aus dem Rathenau'schen Inventar ebenso auf wie Objekte aus dem Besitz der Andreaes.

Der Vergleich von Auktionskatalogen mit historischen Fotografien liefert weitere Belege. Das Wohnhaus der Andreaes ist in mehreren Archiven überliefert, darunter Fotografien der Künstlerin Marta Huth sowie im Archiv des Architekturmuseums der TU Berlin Bestände der Architekten Breslauer & Salinger.[29] Die Fotos zeigen einen stark christlich geprägten Kunstgeschmack: Heiligenfiguren, wie eine thronende Madonna mit Kind im romanischen Stil, lassen sich eindeutig den Losen der Auktion vom 18. Juni 1936 bei Paul Graupe zuordnen.[30]

Neben dem Pechstein-Gemälde kamen auch moderne Werke unter den Hammer, darunter *Französische Großstadtgasse* von Felix Vallotton (1901), *Französischer Fischerhafen* von Rudolf Levy (1892) und ein Terrakotta-Modell *Liegender Mädchenakt* von Georg Kolbe. Alle drei wurden am 13. Juni 1936 bei Mandelbaum & Kronthal versteigert – eindeutig zugeordnet dank der Kürzel »A.« im Verzeichnis, das die Familie Andreae kennzeichnet.[31]

Eine weitere Andreae-Auktion fand am 29. Juli 1936 ebenfalls bei Mandelbaum & Kronthal statt.[32] Hier kamen unter anderem zwei reich verzierte Lehnsessel aus der Renaissance unter den Hammer, die auf Fotografien von Marta Huth von 1933 im Kaminzimmer der Andreae-Villa wiederzufinden sind. Die Auktion liefert zudem Hinweise auf die Sammlung

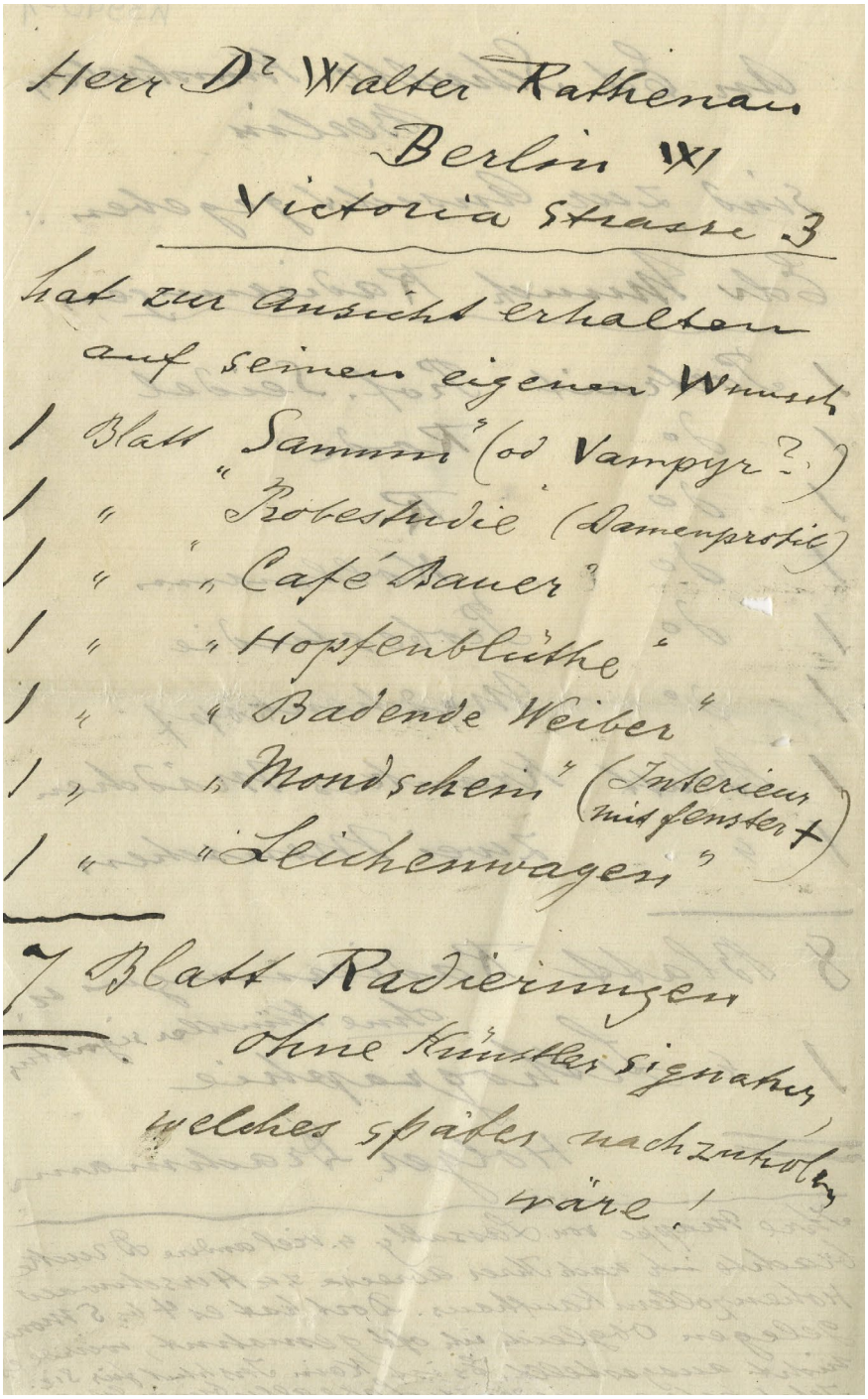

Herr Dr Walter Rathenau
Berlin W
Victoria Strasse 3
hat zur Ansicht erhalten
auf seinen eigenen Wunsch
1 Blatt „Samum" (od Vampyr?)
1 „ „Bobestudie" (Damenprotic)
1 „ „Café Bauer"
1 „ „Hopfenblüthe"
1 „ „Badende Weiber"
1 „ „Mondschein" (Interieur mit fenster)
1 „ „Leichenwagen"
7 Blatt Radierungen
ohne Künstler Signatur,
welches später nachzutragen
wäre!

Abb. 8: Albert Kollmann an Edvard Munch, 31.10.1902, über ein Angebot an Druckgrafiken für Walther Rathenau, die dieser später kaufte. Munchmuseet Oslo, MM K 3940

© Edvard Munch, brev og notater. Foto: Munchmuseet Oslo

Abb. 9: Edvard Munch, *Der Maler Paul Herrmann und der Arzt Paul Contard,* 1897, Öl auf Leinwand, links unten signiert und datiert: E. Munch 97, 54 × 73 cm

© Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3838

Rathenau und auf Werke aus dem Schloss Freienwalde, darunter Tapetenmuster mit mythologischen Szenen und verschiedene Damenporträts.

Die Rekonstruktion der Sammlung Walther Rathenaus konnte durch die systematische Auswertung historischer Innenraumaufnahmen der Rathenau-Villa und der Häuser der Familie Andreae entscheidend erweitert werden. Einzelne Kunstwerke auf den Fotografien – von Gemälden über Porträts bis zu Porzellanobjekten – konnten identifiziert und so den bekannten Verzeichnissen, Auktionskatalogen und Inventaren zugeordnet werden.

Auf diese Weise ließen sich bislang unklare Werke eindeutig bestimmen, darunter eine Ansicht des *Markusplatzes in Venedig* im Musikzimmer der Villa Rathenau, ein *Porträt von Elisa Prinzessin Radziwill* im Schloss Freienwalde sowie chinesische Famille-Rose-Vasen, die im Foyer der Villa Andreae standen. Besonders relevant waren die Vasen, da ein vergleichbares Exemplar zusammen mit dem Pechstein-Gemälde versteigert wurde. Somit konnte der mit »A.« gekennzeichnete Einlieferer konkret der Familie Andreae zugeordnet werden, wodurch sich ein umfassenderes Bild der Sammlung von 1933 und ihrer Verluste um 1936 ergibt.

Die Kombination dieser fotografischen Analyse mit klassischen Archivquellen und »händischer« Provenienzforschung ermöglichte zudem die Zuschreibung von zwei bislang unbekannten Porträts des Künstlers Heinrich Laruelle: ein *Selbstporträt mit Palette* sowie ein Gegenstück seiner Frau aus dem Jahr 1832, die ebenfalls im Foyer der Villa Andreae hängen.

Wo befindet sich die Kunst heute?

Die Kunstsammlungen von Walther Rathenau und der Familie Andreae nahmen nach 1933 ganz unterschiedliche Wege. Manche Werke wurden verschenkt, verkauft oder gingen verloren, andere begleiteten die Familienmitglieder auf ihren Fluchtwegen ins Exil.

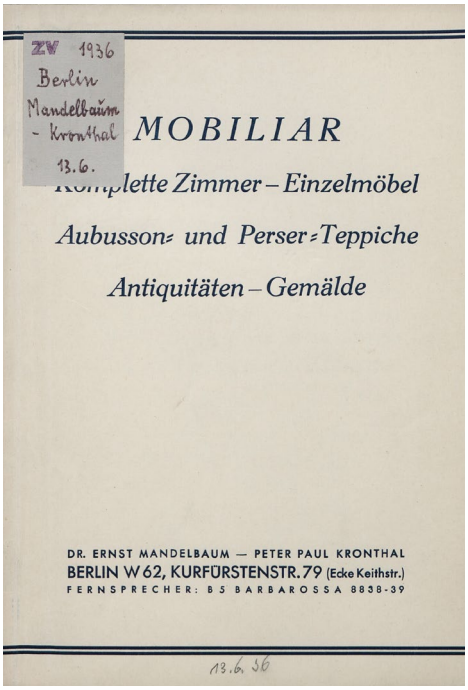
Ein besonders eindrückliches Beispiel ist die kleine *Atelierstudie* von Max Liebermann aus dem Jahr 1871, die einst über Rathenaus Schreibtisch hing *(s. Abb. 3).* 1936 wurde sie gemeinsam mit dem Pechstein-Gemälde bei Mandelbaum & Kronthal veräußert; heute gehört sie zur Sammlung der Kunsthalle Bremen. Die rückseitige Widmung »Aller Anfang ist schwer/ besonders einer Bildergalerie/Vivat Sequens/M Liebermann«, die auch in der Inventarkartei der Walther-Rathenau-Stiftung vermerkt ist, ermöglicht eine eindeutige Identifizierung.[33]

Andere Werke stehen im Kontext des sogenannten Fluchtgutes. 1943 verliehen Fritz und Edith Andreae mehrere Holzskulpturen an das Kunsthaus Zürich für die Ausstellung *Ausländische Kunst,* darunter Arbeiten Tilman Riemenschneiders sowie weitere Heiligenfiguren. Sechs dieser Skulpturen wurden nach der Ausstellung an das Museum verkauft und gehören noch heute zum Bestand. Sie lassen sich auf historischen Fotografien der Villa Andreae identifizieren: Auf einer Aufnahme von Marta Huth steht in der Halle mit Blick zum gotischen Zimmer auf einer Truhe eine Heilige mit Buch, die früher als heilige Cäcilia bezeichnet wurde *(Abb. 4).* Auf Fotografien der Architekten Breslauer und Salinger sind im Kaminzimmer auf Wandkonsolen links und rechts des Kamins die Statuen *Heiliger Cosmas* und *Heiliger Damian* zu erkennen *(Abb. 5).* Das Museum erwarb diese Werke bereits 1944.

Auch die Töchter von Edith Andreae waren von den NS-Repressalien betroffen und sahen sich gezwungen, Teile ihres Kunstbesitzes zu verkaufen. Ein *Liegender weiblicher Akt* von Lovis Corinth (1907) gelangte über Erbgang an Maria Holzhausen, geb. Andreae, und wurde 1941 in Wien verkauft; heute befindet er sich im Belvedere.[34] Das Doppelporträt von Edvard Munch *(Abb. 9),* einst in Rathenaus kleinem Arbeitszimmer, musste Ursula von Mangoldt-Reiboldt zwischen 1939 und 1941 in München verkaufen.[35] Andere Werke aus ihrem Besitz gab sie erst später in den Handel, so etwa im Jahr 1950 die *Zwei leuchtertragenden Engel* von Tilman Riemenschneider, die sie bei Julius Böhler in Kommission einlieferte.[36] Auch Max Liebermanns Doppelporträt *Zwei holländische Bäuerinnen,* vermutlich einst in Rathenaus Besitz, wurde vor 1952 in München verkauft.[37]

Die Wege der Kunstwerke aus den Sammlungen Rathenau und Andreae sind vielfältig und erfordern stets eine sorgfältige Einzelprüfung. Noch heute tauchen Gemälde, Möbel und Bücher aus diesen Beständen auf dem Kunstmarkt auf. Dank der fotografischen Dokumentation, den Inventarkarteien der Walther-Rathenau-Stiftung oder den Archivunterlagen im Städel-Archiv ist es möglich, diese präzise zuzuordnen.

Jedes Kunstwerk offenbart ein eigenes, komplexes Schicksal – nicht alle lassen sich eindeutig als Verlust oder fortbestehender Besitz nach 1945 klassifizieren. Vielmehr erzählen sie individuelle Geschichten von Herkunft, Verlust und Weitergabe.


ZV 1936
Berlin
Mandelbaum
- Kronthal
13.6.

MOBILIAR

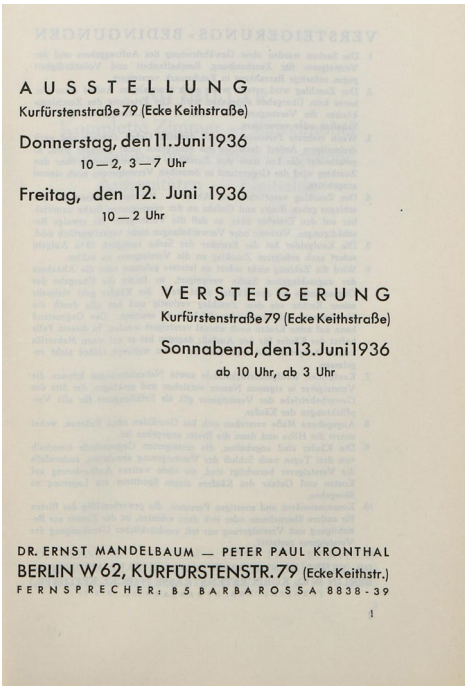
Komplette Zimmer – Einzelmöbel

Aubusson- und Perser-Teppiche

Antiquitäten – Gemälde

DR. ERNST MANDELBAUM — PETER PAUL KRONTHAL
BERLIN W 62, KURFÜRSTENSTR. 79 (Ecke Keithstr.)
FERNSPRECHER: B 5 BARBAROSSA 8838-39

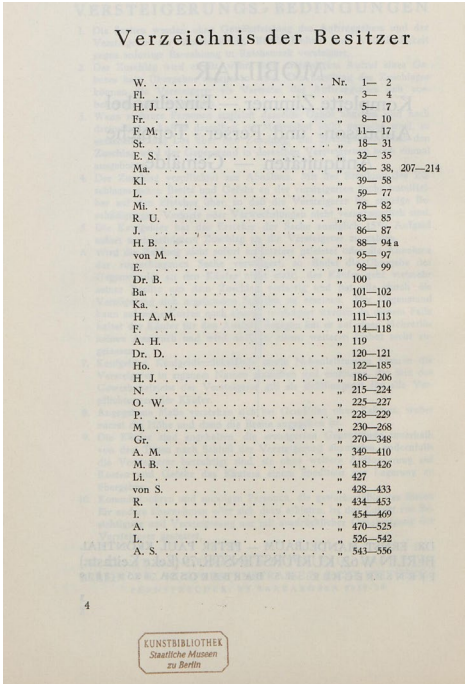
13.6.36


AUSSTELLUNG
Kurfürstenstraße 79 (Ecke Keithstraße)
Donnerstag, den 11. Juni 1936
10 — 2, 3 — 7 Uhr
Freitag, den 12. Juni 1936
10 — 2 Uhr

VERSTEIGERUNG
Kurfürstenstraße 79 (Ecke Keithstraße)
Sonnabend, den 13. Juni 1936
ab 10 Uhr, ab 3 Uhr

DR. ERNST MANDELBAUM — PETER PAUL KRONTHAL
BERLIN W 62, KURFÜRSTENSTR. 79 (Ecke Keithstr.)
FERNSPRECHER: B 5 BARBAROSSA 8838-39

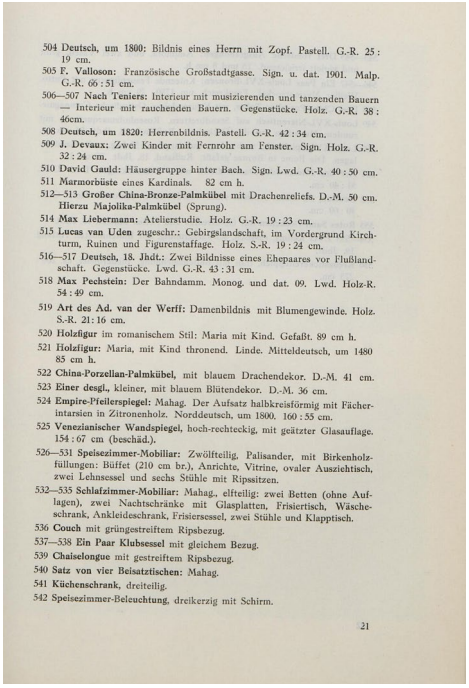
1


Verzeichnis der Besitzer

W.	Nr.	1— 2
Fl.	„	3— 4
H. J.	„	5— 7
Fr.	„	8— 10
F. M.	„	11— 17
St.	„	18— 31
E. S.	„	32— 35
Ma.	„	36— 38, 207—214
Kl.	„	39— 58
L.	„	59— 77
Mi.	„	78— 82
R. U.	„	83— 85
J.	„	86— 87
H. B.	„	88— 94 a
von M.	„	95— 97
E.	„	98— 99
Dr. B.	„	100
Ba.	„	101—102
Ka.	„	103—110
H. A. M.	„	111—113
F.	„	114—118
A. H.	„	119
Dr. D.	„	120—121
Ho.	„	122—185
H. J.	„	186—206
N.	„	215—224
O. W.	„	225—227
P.	„	228—229
M.	„	230—268
Gr.	„	270—348
A. M.	„	349—410
M. B.	„	418—426
Li.	„	427
von S.	„	428—433
R.	„	434—453
I.	„	454—469
A.	„	470—525
L.	„	526—542
A. S.	„	543—556

4

KUNSTBIBLIOTHEK
Staatliche Museen
zu Berlin


504 **Deutsch, um 1800:** Bildnis eines Herrn mit Zopf. Pastell. G.-R. 25 : 19 cm.
505 **F. Valloson:** Französische Großstadtgasse. Sign. u. dat. 1901. Malp. G.-R. 66 : 51 cm.
506—507 **Nach Teniers:** Interieur mit musizierenden und tanzenden Bauern — Interieur mit rauchenden Bauern. Gegenstücke. Holz. G.-R. 38 : 46cm.
508 **Deutsch, um 1820:** Herrenbildnis. Pastell. G.-R. 42 : 34 cm.
509 **J. Devaux:** Zwei Kinder mit Fernrohr am Fenster. Sign. Holz. G.-R. 32 : 24 cm.
510 **David Gauld:** Häusergruppe hinter Bach. Sign. Lwd. G.-R. 40 : 50 cm.
511 **Marmorbüste** eines Kardinals. 82 cm h.
512—513 **Großer China-Bronze-Palmkübel** mit Drachenreliefs. D.-M. 50 cm. **Hierzu Majolika-Palmkübel** (Sprung).
514 **Max Liebermann:** Atelierstudie. Holz. G.-R. 19 : 23 cm.
515 **Lucas van Uden** zugeschr.: Gebirgslandschaft, im Vordergrund Kirchturm, Ruinen und Figurenstaffage. Holz. S.-R. 19 : 24 cm.
516—517 **Deutsch, 18. Jhdt.:** Zwei Bildnisse eines Ehepaares vor Flußlandschaft. Gegenstücke. Lwd. G.-R. 43 : 31 cm.
518 **Max Pechstein:** Der Bahndamm. Monog. und dat. 09. Lwd. Holz-R. 54 : 49 cm.
519 **Art des Ad. van der Werff:** Damenbildnis mit Blumengewinde. Holz. S.-R. 21 : 16 cm.
520 **Holzfigur** im romanischem Stil: Maria mit Kind. Gefaßt. 89 cm h.
521 **Holzfigur:** Maria, mit Kind thronend. Linde. Mitteldeutsch, um 1480 85 cm h.
522 **China-Porzellan-Palmkübel,** mit blauem Drachendekor. D.-M. 41 cm.
523 **Einer desgl.,** kleiner, mit blauem Blütendekor. D.-M. 36 cm.
524 **Empire-Pfeilerspiegel:** Mahag. Der Aufsatz halbkreisförmig mit Fächerintarsien in Zitronenholz. Norddeutsch, um 1800. 160 : 55 cm.
525 **Venezianischer Wandspiegel,** hoch-rechteckig, mit geätzter Glasauflage. 154 : 67 cm (beschäd.).
526—531 **Speisezimmer-Mobiliar:** Zwölfteilig. Palisander, mit Birkenholzfüllungen: Büffet (210 cm br.), Anrichte, Vitrine, ovaler Ausziehtisch, zwei Lehnsessel und sechs Stühle mit Ripssitzen.
532—535 **Schlafzimmer-Mobiliar:** Mahag., elfteilig: zwei Betten (ohne Auflagen), zwei Nachtschränke mit Glasplatten, Frisiertisch, Wäscheschrank, Ankleideschrank, Frisiersessel, zwei Stühle und Klapptisch.
536 **Couch** mit grüngestreiftem Ripsbezug.
537—538 **Ein Paar Klubsessel** mit gleichem Bezug.
539 **Chaiselongue** mit gestreiftem Ripsbezug.
540 **Satz von vier Beisatztischen:** Mahag.
541 **Küchenschrank,** dreiteilig.
542 **Speisezimmer-Beleuchtung,** dreikerzig mit Schirm.

21

Abb. 10a–d: Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal, Mobiliar – komplette Zimmer, Einzelmöbel, Aubusson- und Perser-Teppiche, Antiquitäten, Gemälde. Versteigerung am 13. Juni 1936, Berlin

https://doi.org/10.11588/diglit.6643#0001

ANMERKUNGEN

1 Soika, Aya: Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905–1918. München 2011, WVZ-Nr. 1909/7, S. 163.

2 Pucks, Stefan: Eine weichliche, leidende, dem Beruf nicht genügende Natur? – Walther Rathenau im Spiegel der Kunst, in: Ausst.-Kat. Die Extreme berühren sich, Walther Rathenau 1867–1922. Berlin, Deutsches Historisches Museum (DHM), 1993, S. 83–98, hier S. 83.

3 Bundesarchiv (BA), R 1501/125243 Inventarkarten der Walther-Rathenau-Stiftung, entstanden zw. Nov. 1932 und Mai 1933.

4 Pucks 1993 (wie Anm. 2), S. 88; Edwin Redslob: Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes. Berlin 1972, S. 185.

5 Pucks, Stefan: Die Bilder Walther Rathenaus, in: Ausst.-Kat. DHM 1993 (wie Anm. 2), S. 294–310, hier S. 300.

6 Pucks 1993 (wie Anm. 2), S. 88; Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion »Entartete Kunst«, Forschungsstelle »Entartete Kunst«, FU Berlin, NS Inventar EK-Nrn. 12113, 12073 und 12078.

7 Ausst.-Kat. Internationale Kunstausstellung 1909, Berlin, Berliner Secession, 1909, Kat.-Nr. 195 (hier: *Märzenschnee*) (verso mit einem Etikett).

8 Reidemeister, Leopold (Hrsg.): Max Pechstein. Erinnerungen. Wiesbaden 1960, S. 34.

9 Pucks 1993 (wie Anm. 2), S. 88.

10 Munchmuseet Oslo, MM N 2408ff., Brief Rathenaus an Munch vom 25.07.1893.

11 Munchmuseet Oslo, MM N 2410, Brief an Walter Rathenau vom 28.10.1918.

12 Außerdem erneut erwähnt: Munchmuseet Oslo, MM K 2676, Brief Albert Kollmanns an Edvard Munch vom 11.10.1911; BA, R 1501/125243 Inventarkarten der Walther-Rathenau-Stiftung, entstanden zw. Nov. 1932 und Mai 1933.

13 Edvard Munch: *Porträt Walther Rathenau,* 1907, Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. VII 93/53 x, https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/167495 (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

14 BA, R 2103 Nr. 38, fol 59.

15 Nicht alle Werke aus dieser Schenkung sind wohl aus der Sammlung Walther Rathenaus, ein Werk von Liebermann bspw. soll wohl der Vater Emil bereits erworben haben. Zudem musste das Städel 1987 fünf dieser Werke wegen Nichteinhaltung der Vertragsbedingungen an die Walther-Rathenau-Gesellschaft übertragen. Siehe Pucks 1993 (wie Anm. 5), S. 301.

16 BA, R 1501/125243 Inventarkarten der Walther-Rathenau-Stiftung, entstanden zw. Nov. 1932 und Mai 1933.

17 Landesarchiv Berlin (LAB), F Rep. 290-01, Innenaufnahmen Villa Rathenau, Fotograf: Franz Kullrich, Koenigsallee 65, um 1911; Bildarchiv Foto Marburg, Fotokonvolut der Kunstbibliothek Berlin, Innenaufnahmen Schloss Freienwalde, Bad Freienwalde, von Franz Kullrich, zw. 1900–1940.

18 BA, R 1501/125243 Inventarkarten der Walther-Rathenau-Stiftung, entstanden zw. Nov. 1932 und Mai 1933, Nr. 265: Treppenhaus: *Märzenschnee.*

19 BA, R 1501/125232 Stiftung Allgemeines Jan. 1926–Sept. 1934, 01.09.1934 Löschung der Walther-Rathenau-Stiftung und Übergang an die Familie Andreae. Notarielle Vereinbarung zw. dem Reichsminister des Inneren und der Familie Andreae, fol. 287–289.

20 LAB, F Rep. 290-05-01, Sammlung Marta Huth, um 1930; Breuhaus, Fritz August: Das Haus in der Landschaft. Ein Landsitz unserer Zeit. Stuttgart 1926.

21 Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA), Rep. 36A (II), Nr. 6172, fol. 27.

22 Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (LABO), Entschädigungsbehörde, Reg. Nr. 52178, Anlage »Edith Andreae«.

23 LAB, B Rep 025-02 Nr 281-55 Holzhausen, Eidesstattliche Erklärung Veronika Schnewlin, 18.11.1957; Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (BADV), Archivakte 2-281/55.

24 LABO, Reg. Nr. 52179 fol. D13–14.

25 LAB, B Rep 025-06 Nr 2351-64, fol. 28.

26 LABO, Reg. Nr. 151771.

27 LAB, B Rep 025-02 Nr 281-55 Holzhausen, Eidesstattliche Erklärung Veronika Schnewlin 1957.

28 LABO, Reg. Nr. 52178, Bl. D 58, Sicherheitsleistungen von Fritz und Edith Andreae in den Jahren 1935/36. Rückseite Blatt D 58, gemeint sind die Auktionen: Auktion Graupe, Mandelbaum & Kronthal 13.06.1936, Mandelbaum & Kronthal 20.06.1936, Mandelbaum & Kronthal 29.07.1936.

29 Architekturmuseum der TU-Berlin, Inv. Nr. F 16039, Breslauer & Salinger / Staatliche Bildstelle Berlin, Landhaus Dr. Fritz Andreae, Berlin-Grunewald.

30 Aukt.-Kat. Paul Graupe, Berlin, Auktion Nr. 152, 18.06.1936, Los 38, Einlieferer »A. Grunewald« ist Fritz Andreae, https://doi.org/10.11588/diglit.5696#0012 (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

31 Aukt.-Kat. Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal, Auktion 13.06.1936, https://doi.org/10.11588/diglit.6643 (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

32 Aukt.-Kat. Dr. Ernst Mandelbaum & Peter Paul Kronthal, Auktion 29.07.1936, https://doi.org/10.11588/diglit.6643 (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

33 BA, R 1501/125243 Inventarkarten der Walther-Rathenau-Stiftung, entstanden zw. Nov. 1932 und Mai 1933; Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847–1935, Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. 1 1865–1899. München 1995, WVZ-Nr. 1871/5, S. 37.

34 Lovis Corinth, *Liegender weiblicher Akt*, 1907, Belvedere Wien, Inv. Nr. 3809, https://sammlung.belvedere.at/objects/2603/liegender-weiblicher-akt (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

35 Edvard Munch, *Der Maler Paul Herrmann und der Arzt Paul Contard*, 1897, Belvedere Wien, Inv. Nr. 3838, https://sammlung.belvedere.at/objects/2632/der-maler-paul-herrmann-und-der-arzt-paul-contard (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

36 Zentralinstitut München, Photothek, Archiv Julius Böhler, Karteisystem, K-208-50, Mangoldt, Ursula von, http://hanzikg.hh-han.com/han/boehler-research/https/boehler.zikg.eu/content/639f4effb3081 (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

37 Eberle 1995 (wie Anm. 33), WVZ-Nr. 1898/6, S. 483.

Nadine Bauer

FERDINAND ZIERSCH KORRESPONDIERT MIT DEM KUNSTHANDEL

SAMMLUNGSENTWICKLUNG AB 1949

Eingerahmt von Werken seines favorisierten Künstlers Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) sitzt der Jurist und Sammler Ferdinand Ziersch (1907–1967) an seinem Schreibtisch in Wuppertal *(Abb. 1)*. An der Fotografie können wir ablesen, dass zum Zeitpunkt der Aufnahme – laut rückseitiger Beschriftung Februar 1966 – eine Holzskulptur und eine Straßenszene von Kirchner zu Zierschs Wuppertaler Sammlung gehörten oder sich zumindest zur Ansicht bei ihm befanden. Und so wird das Porträtfoto zur Quelle. Welche Transaktionen vor und nach dieser Momentaufnahme erfolgten, versuchen wir durch schriftliche Quellen dem Bild hinzuzufügen. Die rechts stehende Holzskulptur lässt sich als *Bube mit Beil (Abb. 2)* identifizieren, die 1919 von Kirchner aus Arvenholz gefertigt wurde. Wann kam diese Figur zu Ziersch? Der Kunsthändler Hans-Hellmut Klihm (1916–1980) erwähnt im Oktober 1952 in einem Brief an Ziersch ohne spezifizierende Angaben eine »Holzplastik von Kirchner«, ist es vielleicht diese?[1] Zu diesem Zeitpunkt gehörte der hölzerne Junge mit Beil zur Sammlung von Frédéric Bauer in Davos und tourte mit einer verkaufsvorbereitenden Ausstellung durch verschiedene deutsche Städte. 1953 wurde die Skulptur dann aus der Sammlung Bauer im Stuttgarter Kunstkabinett angeboten – Ferdinand Ziersch war der Höchstbietende.[2] Heute gehört die Figur zur Sammlung Kornfeld. Bei dem Gemälde im Hintergrund der Fotografie handelt es sich um Kirchners *Straße mit roter Kokotte*.[3] Das Bild befindet sich heute im Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid.[4] Die Inventarnummer 614 (1973.63) lässt darauf schließen, dass das Gemälde dort 1973 Eingang in die Sammlung fand. Laut Werkverzeichnis (Gordon 366) war das Bild zuvor im Jahr 1954 aus dem Künstlernachlass zu Ferdinand Ziersch nach Wuppertal gelangt.

Abb. links: Ernst Ludwig Kirchner, Detail aus Abb. 5

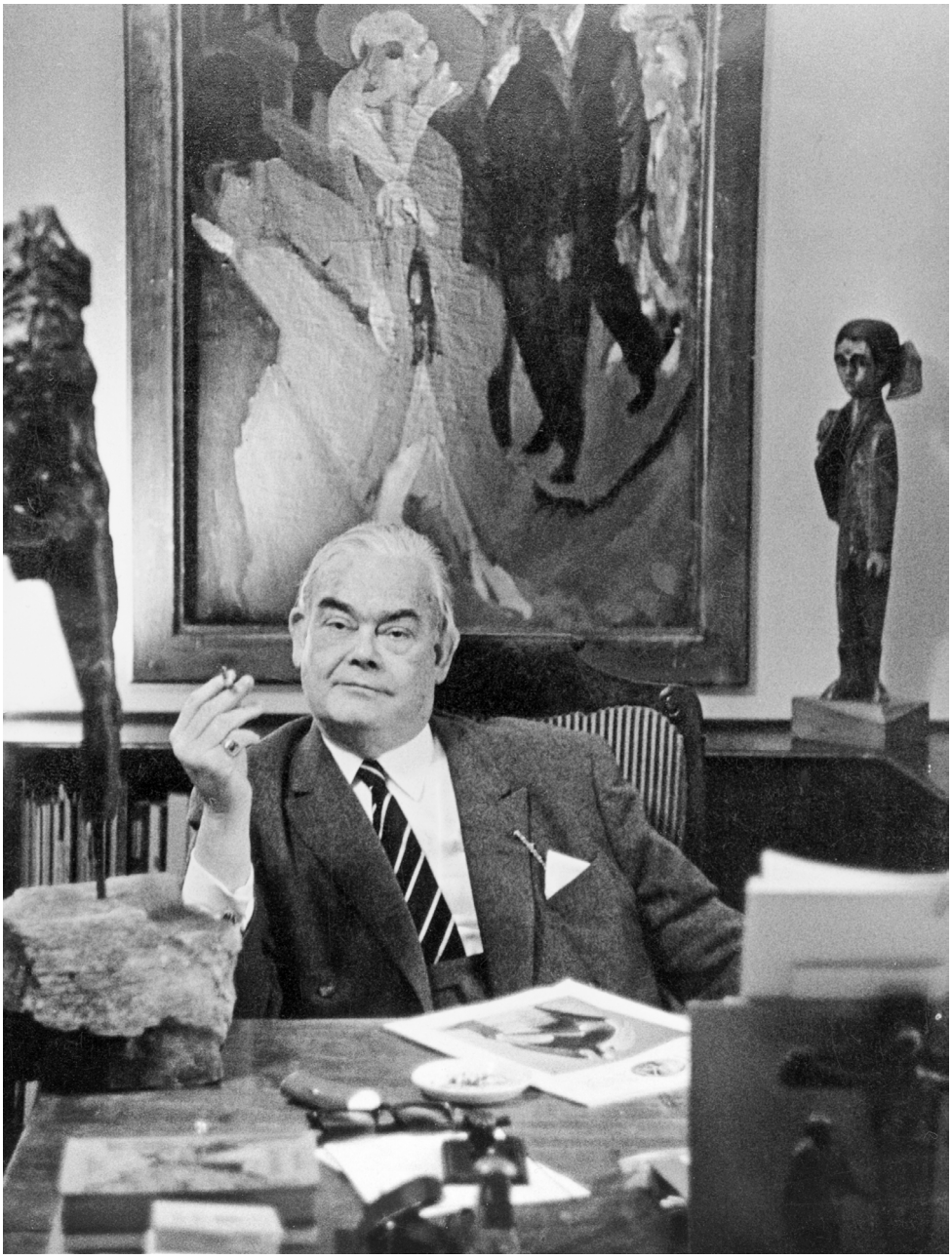


Abb. 1: Fotografie von Ferdinand Ziersch, Wuppertal, 1966, München, Privatbesitz

© Foto: Ari van Santvoort

Abb. 2: Ernst Ludwig Kirchner, *Bube mit Beil (Junger Stafler mit Beil, Luzi Kindschi)*, 1919, Arvenholz, 62 × 18 × 12 cm

© Bern, Courtesy Galerie Kornfeld Auktionen AG

In der Familie Ziersch haben sich in München Unterlagen zu Ferdinand Zierschs Kunstankäufen erhalten. Doch die beiden skizzierten Ankäufe lassen sich darüber nicht nachvollziehen, da die Schriftwechsel der Jahrgänge 1953/54 verloren gegangen sind. Acht Mappen für den Zeitraum zwischen 1949 und 1961 existieren aber noch:

»Möbel-Bilder-Bücher-Käufe ab 1.1.49–31.12.49« *(Abb. 3)*
»Möbel-Bilder-Bücher-Käufe ab 1. Jan. 50 bis 31.12.50«
»III. Kunst-Käufe 1951/52 Privat«
»Bilderkäufe 1959«
»Kunstkäufe 1961«
»Kunstkäufe 1962«
»Ankäufe privat Bilder Plastik Juni bis Dezember 1964–Jan. bis Juni 1965«
»K Ankäufe (privat) III von 1965–1966«

Die Unterlagen wurden von der Verfasserin in München kursorisch durchgesehen. Zunächst im Hinblick auf die Werke, die sich heute im Brücke-Museum Berlin befinden, und ein zweites Mal zur Vorbereitung dieses Textes. Eine systematische, werkspezifische Erschließung steht aus, scheint aber angesichts des Umfangs realisierbar. Nach der Erfassung der Werkdaten dürfte das Konvolut sehr hilfreich sein im Rahmen von Recherchen zu Kunstwerken, die in dem genannten Zeitraum im deutschen Kunsthandel kursierten. Da die Unterlagen in den kommenden Jahren an eine öffentliche Einrichtung übergeben werden sollen, stehen sie der Forschung sodann zur Verfügung. Der Dank der Forschenden hierfür gilt bereits jetzt der Tochter Marion Grčić-Ziersch. Doch was verbirgt sich konkret hinter dem allgemeinen Begriff ›Unterlagen‹?

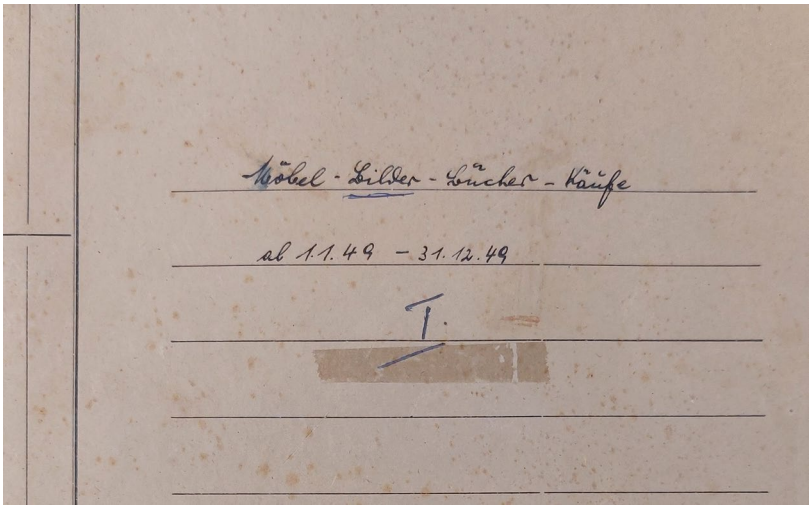


Abb. 3: Mappentitel »Möbel-Bilder-Bücher-Käufe ab 1.1.49–31.12.49« (Ausschnitt), München, Privatbesitz

© Foto: privat

Die genannten Mappen enthalten Zierschs Korrespondenz mit Kunsthändler*innen, auch Durchschläge seiner Briefe. Er legte nicht nur Korrespondenz zu erfolgten Transaktionen ab, sondern auch Angebote, die an ihn gerichtet wurden. Auf diese Weise scheinen zahlreiche Kunstwerke auf und werden mehr oder weniger ausführlich thematisiert. Es lässt sich erkennen, wie intensiv der Kontakt zu welchen Kunsthändler*innen war. Insbesondere zu Beginn, das heißt im Jahr 1949, werden die Schriftwechsel quantitativ von dem Münchner Händler Hans-Hellmut Klihm dominiert. Aber auch Werner Rusche, Roman Norbert Ketterer und Otto Stangl melden sich häufig aus Köln, Stuttgart und München.[5] Darüber hinaus lässt sich früh Zierschs Unterstützung der lokalen Museumsszene ablesen. Neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Jurist in der familieneigenen Textilfabrik (Wuppertaler Textil-Veredlung) unterstützte er den Kunst- und Museumsverein in Wuppertal. Eng verbunden war er mit Victor Dirksen, dem damaligen Direktor des Städtischen Museums.

Rege Korrespondenz zum systematischen Aufbau der Sammlung

Obwohl die erste Mappe des Konvolutes mit »Möbel-Bilder-Bücher-Käufe ab 1.1.49–31.12.49« beschriftet ist, führte die zweite Sichtung der erhaltenen Unterlagen zu der Erkenntnis, dass Ziersch nicht erst im Januar 1949 anfing zu sammeln. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits einen Grundstock geschaffen und war als Sammler bekannt. Er wird mit dem Aufbau seiner Sammlung demnach früher begonnen haben. Dies bedeutet aber auch, dass die Korrespondenz aus der Entstehungszeit der Sammlung fehlt. Ausgehend von einem Artikel aus dem Jahr 1957 zu nach dem Krieg entstandenen Sammlungen, dürfen die ersten wichtigen Erwerbungsdaten wohl eher in das Jahr 1947 gerückt werden. Denn hier heißt es: »Auch die Sammlung von Dr. jur. Ferdinand Ziersch wurde vor kaum einem Jahrzehnt ins Leben gerufen.«[6] Marion Grčić-Ziersch berichtet, dass ihr Vater direkt nach 1945 zunächst Werke lokaler Künstler in Wuppertal gekauft habe und diese damit unterstützte. Im August 1949 wusste Ferdinand Ziersch dann schon recht genau, von welchen Künstlern er weitere Werke erwerben wollte. So schrieb er an den Händler Werner Rusche:

»Mir fehlen in meiner Sammlung deutscher expressionistischer Maler noch folgende Meister: Franz Marc, E. L. Kirchner, A. Jawlenski, W. Kandinski [sic], O. Kokoschka, Otto Müller [handschriftlich hinzugefügt: M. Beckmann P. Klee]. Alle anderen bedeutenden expressionistischen Maler sind mehr oder weniger mit einer typischen Arbeit vertreten. Die vorgenannten noch Fehlenden besitze ich auch in Zeichnungen bzw. Lithos, jedoch nicht in Oelbildern bzw. bildhaften Aquarellen. Ich darf Sie bitten, meine Wünsche vorzumerken und an mich zu denken, wenn Sie von dem einen oder dem anderen der noch Fehlenden eine wirklich gute und typische Arbeit erhalten. Sie wissen ja: nicht zu grosses Format, Format Feininger ist das maximum, das ich bei uns hängen kann.«[7]

Aus diesem Zitat geht sehr deutlich hervor, dass Ziersch äußerst systematisch vorging, um eine aus seiner Sicht ›vollständige‹ Sammlung des deutschen Expressionismus aufzubauen. Neben der *Brücke,* und hier vor allem Ernst Ludwig Kirchner, galt seine Vorliebe dem *Blauen Reiter.* Auch Werke von Max Beckmann und Ernst Wilhelm Nay befanden sich in Zierschs Besitz. Werner Rusche (1907–1976) in Köln war ein wichtiger Händler für Ferdinand Ziersch.

Ihre Verbindung kann auch über eine andere Quelle, Rusches Gästebücher (Zeitraum 1946–1954), nachvollzogen werden, denn Ziersch und auch seine Ehefrau Ilse Ziersch (1908–1987) besuchten regelmäßig Rusches Ausstellungen, die zugleich Anregungen für ihre frühen Käufe boten.[8] Im Juni/Juli 1947 sah das Ehepaar Arbeiten aus dem Kreis des *Blauen Reiters* – Gemälde und Aquarelle von Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke und Heinrich Campendonk. Die Ausstellung zu Ernst Wilhelm Nay im Februar/März 1948 wurde gleich mehrmals besucht – und Nay auch von Ziersch gesammelt. Am 11. März 1949 schlug Rusche Ferdinand Ziersch ein Kennenlernen des Künstlers in seiner Galerie vor.

Obgleich sich am Ende des Jahrzehnts schon diverse Kontakte in den Kunsthandel etabliert hatten, ging Ziersch 1949 auch proaktiv auf einige Kunsthändler zu, um seine Interessen bekannt zu geben. Mit der Bitte um Zusendung interessanter Arbeiten meldete er sich nachweislich bei Rudolf Probst in Mannheim, Aloys Faust in Köln und Rudolf Hoffmann in Hamburg, an Letztgenannten im Dezember 1949 mit den Worten:

»Interessiert bin ich augenblicklich an einem guten Ölbild von Max Beckmann und von Ernst Ludwig Kirchner. Voraussetzung ist, dass es sich um Bilder nicht zu großen Formates handelt und dass die Preise vertretbar sind. In der Qualität müsste der Kirchner ähnlich dem von Ihnen an Herrn Rolf Frowein kürzlich verkauften Landschaftsbild sein.«[9]

Es lässt sich erneut ablesen, dass das Bildformat eine wichtige Rolle spielte, was ganz pragmatisch mit dem relativ niedrigen Haus zu tun hatte, das die Familie in Wuppertal bewohnte. Auch sein Preisbewusstsein wird deutlich, das über die Jahre an diversen Stellen aufscheint.[10] Auf Rolf Frowein (1903–1991) kommt Ziersch häufiger zu sprechen. Dieser baute ganz in der Nähe zur selben Zeit mit sehr verwandten Interessen ebenfalls eine Sammlung auf.[11]

Schärfung des Sammlungsprofils

Innerhalb weniger Jahre wurden Zierschs Vorstellungen und sein Geschmack präzise. 1952 ging es nicht mehr um irgendein Gemälde von Kirchner: »Am liebsten wäre mir ein figürliches Bild oder ein farblich leuchtendes Stilleben. Auch wäre mir die Davoser Zeit (20er Jahre) lieber als wie die Berliner Zeit.«[12] Zu seiner individuellen Entwicklung als Sammler gehört auch, dass er früh entsammelt. So lassen sich in den Mappen zwei Versteigerungsaufträge für das Stuttgarter Kunstkabinett finden. In die Auktion 8 (11./12.5.1950) gab er Werke von Corinth, Nolde, Barlach und Feininger zur Versteigerung. Als Anlass trug er »Entbehrlichkeit« ein. In die Auktion 14 (7.–9.11.1951) gab er neben anderen Werken eine Glasmalerei Heinrich Campendonks, *Papagei und Masken* (Los 1423, o. Abb.). Dies zeigt, dass er von Anfang an eine Schärfung im Sinn hatte, die Überflüssiges nicht duldete. Die Sammlung war dadurch schon zu Lebzeiten fluide. Nach seinem recht frühen Tod im Jahr 1967, nach 20 Jahren Sammlungsentwicklung, wurden sukzessive Teile der Sammlung durch die Familie veräußert. Es spricht für die museale Qualität der Kollektion, dass viele Werke mit Ziersch-Provenienz sich heute in Museen befinden. Hierzu zählen auch mehrere Gemälde, die 1937 als »entartet« beschlagnahmt worden sind, etwa Karl Schmidt-Rottluffs *Selbstbildnis (Abb. 4)*, früher in den Kunstsammlungen der Stadt Königsberg, heute in der Pinakothek der Moderne zu finden. Sowie ein weiteres Selbstbildnis, diesmal von Ernst Ludwig Kirchner,

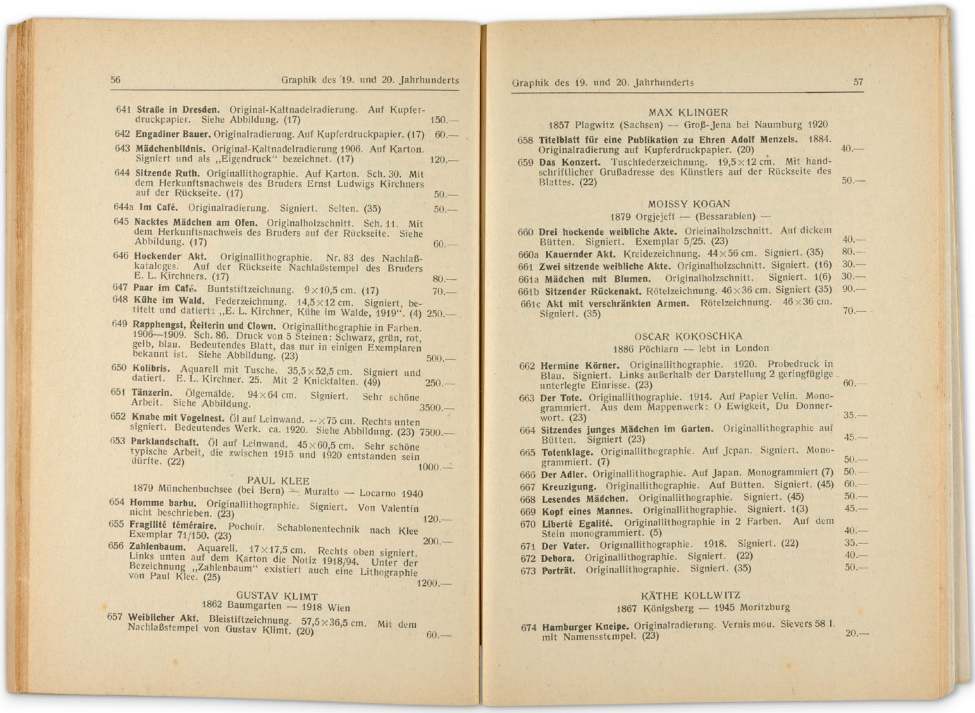
Abb. 4: Karl Schmidt-Rottluff, *Selbstbildnis*, 1928, Öl auf Leinwand, 73,6 × 65,8 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Andreas Werner, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

Abb. 5: Ernst Ludwig Kirchner, *Bube mit Bonbons*, 1918, Öl auf Leinwand, 99,5 × 75,5 cm, Landesmuseum Kunst & Kultur Oldenburg, LMO 8.755

© Foto: Sven Adelaide

das früher in der Hamburger Kunsthalle war und jetzt zur Sammlung des Brücke-Museums gehört.[13] Ein drittes Werk kehrte 2007 in das Landesmuseum Oldenburg zurück, aus dem es einst beschlagnahmt worden war. Das Oldenburger Gemälde *(Abb. 5)* aus dem Jahr 1918 kennt viele Titel: *Knabe mit Vogel* oder *Knabe mit Vogelnest*, *Junge mit Bonbontüte*[14] und *Knabe mit Beeren*[15]. Der aktuelle Titel in der Sammlung Online des Oldenburger Landesmuseums lautet *Bube mit Bonbons*[16]. Wie bei dem Selbstbildnis von Kirchner taucht der Kunsthändler Ferdinand Möller (1882–1956)[17] in der Provenienzkette auf. Die beiden hatten sich 1949 bei einer Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts persönlich kennengelernt.[18] In den Ziersch-Akten liegt ein Brief von Möller an Ziersch, in dem er das Gemälde erwähnt: »Absprachegemäß übersende ich Ihnen beigeschlossen die Photo, die seiner Zeit von dem von Ihnen erworbenen Kirchner ›Knabe mit Vogelnest‹ vor der Erwerbung durch Buchheim angefertigt wurde.«[19] Möller hatte dieses Gemälde also nicht selbst an Ziersch verkauft, war aber über den Verbleib informiert. Im Privatarchiv der Eheleute Buchheim befindet sich ein Briefwechsel zwischen dem Ehepaar Möller und Lothar-Günther Buchheim aus den Jahren 1948 und 1949, in dem es um die Organisation eines Kunsttransportes von Leihgaben Möllers über Buchheim nach Köln geht. Auf einer undatierten Liste steht in Möllers Handschrift



56 Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts

641 **Straße in Dresden.** Original-Kaltnadelradierung. Auf Kupferdruckpapier. Siehe Abbildung. (17) 150.—

642 **Engadiner Bauer.** Originalradierung. Auf Kupferdruckpapier. (17) 60.—

643 **Mädchenbildnis.** Original-Kaltnadelradierung 1906. Auf Karton. Signiert und als „Eigendruck" bezeichnet. (17) 120.—

644 **Sitzende Ruth.** Originallithographie. Auf Karton. Sch. 30. Mit dem Herkunftsnachweis des Bruders Ernst Ludwigs Kirchners auf der Rückseite. (17) 50.—

644a **Im Café.** Originalradierung. Signiert. Selten. (35) 50.—

645 **Nacktes Mädchen am Ofen.** Originalholzschnitt. Sch. 11. Mit dem Herkunftsnachweis des Bruders auf der Rückseite. Siehe Abbildung. (17) 60.—

646 **Hockender Akt.** Originallithographie. Nr. 83 des Nachlaßkataloges. Auf der Rückseite Nachlaßstempel des Bruders E. L. Kirchners. (17) 80.—

647 **Paar im Café.** Buntstiftzeichnung. 9×10,5 cm. (17) 70.—

648 **Kühe im Wald.** Federzeichnung. 14,5×12 cm. Signiert, betitelt und datiert: „E. L. Kirchner, Kühe im Walde, 1919". (4) 250.—

649 **Rapphengst, Reiterin und Clown.** Originallithographie in Farben. 1906—1909. Sch. 86. Druck von 5 Steinen: Schwarz, grün, rot, gelb, blau. Bedeutendes Blatt, das nur in einigen Exemplaren bekannt ist. Siehe Abbildung. (23) 500.—

650 **Kolibris.** Aquarell mit Tusche. 35,5×52,5 cm. Signiert und datiert: E. L. Kirchner. 25. Mit 2 Knickfalten. (49) 250.—

651 **Tänzerin.** Ölgemälde. 94×64 cm. Signiert. Sehr schöne Arbeit. Siehe Abbildung. 3500.—

652 **Knabe mit Vogelnest.** Öl auf Leinwand. ↔×75 cm. Rechts unten signiert. Bedeutendes Werk. ca. 1920. Siehe Abbildung. (23) 7500.—

653 **Parklandschaft.** Öl auf Leinwand. 45×60,5 cm. Sehr schöne typische Arbeit, die zwischen 1915 und 1920 entstanden sein dürfte. (22) 1000.—

PAUL KLEE
1879 Münchenbuchsee (bei Bern) — Muralto — Locarno 1940

654 **Homme barbu.** Originallithographie. Signiert. Von Valentin nicht beschrieben. (23) 120.—

655 **Fragilité téméraire.** Pochoir. Schablonentechnik nach Klee Exemplar 71/150. (23) 200.—

656 **Zahlenbaum.** Aquarell. 17×17,5 cm. Rechts oben signiert. Links unten auf dem Karton die Notiz 1918/94. Unter der Bezeichnung „Zahlenbaum" existiert auch eine Lithographie von Paul Klee. (25) 1200.—

GUSTAV KLIMT
1862 Baumgarten — 1918 Wien

657 **Weiblicher Akt.** Bleistiftzeichnung. 57,5×36,5 cm. Mit dem Nachlaßstempel von Gustav Klimt. (20) 60.—

Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts 57

MAX KLINGER
1857 Plagwitz (Sachsen) — Groß-Jena bei Naumburg 1920

658 **Titelblatt für eine Publikation zu Ehren Adolf Menzels.** 1884. Originalradierung auf Kupferdruckpapier. (20) 40.—

659 **Das Konzert.** Tuschfederzeichnung. 19,5×12 cm. Mit handschriftlicher Grußadresse des Künstlers auf der Rückseite des Blattes. (22) 50.—

MOISSY KOGAN
1879 Orgjejeff — (Bessarabien) —

660 **Drei hockende weibliche Akte.** Originalholzschnitt. Auf dickem Bütten. Signiert. Exemplar 5/25. (23) 40.—

660a **Kauernder Akt.** Kreidezeichnung. 44×56 cm. Signiert. (35) 80.—

661 **Zwei sitzende weibliche Akte.** Originalholzschnitt. Signiert. (16) 30.—

661a **Mädchen mit Blumen.** Originalholzschnitt. Signiert. 1(6) 30.—

661b **Sitzender Rückenakt.** Rötelzeichnung. 46×36 cm. Signiert (35) 90.—

661c **Akt mit verschränkten Armen.** Rötelzeichnung. 46×36 cm. Signiert. (35) 70.—

OSCAR KOKOSCHKA
1886 Pöchlarn — lebt in London

662 **Hermine Körner.** Originallithographie. 1920. Probedruck in Blau. Signiert. Links außerhalb der Darstellung 2 geringfügige unterlegte Einrisse. (23) 60.—

663 **Der Tote.** Originallithographie. 1914. Auf Papier Velin. Monogrammiert. Aus dem Mappenwerk: O Ewigkeit, Du Donnerwort. (23) 35.—

664 **Sitzendes junges Mädchen im Garten.** Originallithographie auf Bütten. Signiert (23) 45.—

665 **Totenklage.** Originallithographie. Auf Jcpan. Signiert. Monogrammiert. (7) 50.—

665 **Der Adler.** Originallithographie. Auf Japan. Monogrammiert (7) 50.—

667 **Kreuzigung.** Originallithographie. Auf Bütten. Signiert. (45) 60.—

668 **Lesendes Mädchen.** Originallithographie. Signiert. (45) 50.—

669 **Kopf eines Mannes.** Originallithographie. Signiert. 1(3) 45.—

670 **Liberté Egalité.** Originallithographie in 2 Farben. Auf dem Stein monogrammiert. (5) 40.—

671 **Der Vater.** Originallithographie. 1918. Signiert. (22) 35.—

672 **Debora.** Originallithographie. Signiert. (22) 40.—

673 **Porträt.** Originallithographie. Signiert. (35) 50.—

KÄTHE KOLLWITZ
1867 Königsberg — 1945 Moritzburg

674 **Hamburger Kneipe.** Originalradierung. Vernis mou. Sievers 58 I. mit Namensstempel. (23) 20.—

Abb. 6: Auktionskatalog Frankfurter Kunsthaus, 21./22.04.1950, Auktion 1, Los 652, hier als *Knabe mit Vogelnest*, Bernried am Starnberger See, Buchheim Museum der Phantasie/Bibliothek, gefördert durch die Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern. Privatbibliothek der Eheleute Buchheim, VK-F_01574, S. 56/57

© Foto: Bildarchiv Buchheim Museum

»Kirchner, Knabe mit Vogelnest«.[20] Das Gemälde kam schließlich in Buchheims einziger Auktion in Frankfurt im April 1950 zur Versteigerung *(Abb. 6)*. Buchheim selbst lieferte es ein – und Ilse Ziersch erhielt den Zuschlag.[21]

Die Ausführungen zeigen, dass die Nutzung der zum Teil erhaltenen Unterlagen zu Ferdinand Zierschs Kunstkäufen am besten im Zusammenspiel mit anderen Quellen funktioniert. Die Schriftwechsel Zierschs geben Einblick in Netzwerke des Kunsthandels und lassen Sammlungsstrategien erkennen. Besonders relevant für die Belange der Provenienzforschung, insbesondere im Kunsthandel, ist die Nennung von Kunstwerken in den vielen Angeboten, die Ziersch in Wuppertal erreichten. Durch eine wünschenswerte Einzelerfassung oder Durchsuchbarkeit mittels OCR-Scans könnte bald ein wichtiger Quellenbestand für Werkrecherchen zum deutschen Expressionismus erschlossen werden.

ANMERKUNGEN

1 Hans-Hellmut Klihm, München, an Ferdinand Ziersch, 11.10.1952, Privatbesitz München.

2 Aukt.-Kat. Stuttgarter Kunstkabinett, Kunstliteratur, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Gemälde, Plastik, 24.–26.11.1953, Auktion 18, Los 2009. Dank an Wolfgang Henze, Wichtrach.

3 https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/kirchner-ernst-ludwig/street-red-streetwalker (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

4 Die Galerie Wilhelm Grosshennig in Düsseldorf vermittelte den Verkauf für die Familie von Ferdinand Ziersch. Dank an Marion Grčić-Ziersch für diese Auskunft.

5 Grčić-Ziersch, Marion: Ferdinand Ziersch, in: Ausst.-Kat. Der expressionistische Impuls. Meisterwerke aus Wuppertals großen Privatsammlungen. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2008, S. 126–133, hier S. 129: »Hinzu kamen die Besuche der Kunsthändler, die aus München (Dr. Hans Hellmut Klihm, Otto Stangl), Hamburg (Dr. Ernst Hauswedell), Stuttgart (Roman Norbert Ketterer) anreisten und ihre Schätze im Wohnzimmer des kleinen Hauses auf dem Boden und an der Wand ausbreiteten. In Düsseldorf […] waren es die Händler Wilhelm Grosshennig, Hella Nebelung und Alex Vömel, in Köln Aenne Abels, Ferdinand Möller und Dr. Werner Rusche.« Weitere Kontakte bestanden etwa zu Curt Valentin, New York, zu Gerd Rosen und zur Galerie Nierendorf, Berlin.

6 Seiler, Harald: Vier westdeutsche Privatsammlungen, in: Quadrum, Revue internationale d'art moderne / Internationale Zeitschrift für moderne Kunst, Nr. 4, 1957, S. 119–130, hier S. 128.

7 Ferdinand Ziersch an Werner Rusche, Köln, 22.08.1949, Privatbesitz München.

8 Nachlass Werner Rusche, Historisches Archiv Köln, Best. 1389.

9 Ferdinand Ziersch an Rudolf Hoffmann, Hamburg, 22.12.1949, Privatbesitz München. Ziersch an Rudolf Probst, Mannheim, 27.07.1949, Privatbesitz München: »Ihre Adresse verdanke ich Herrn Professor Anselmino, mit dem ich gut bekannt bin und mit dem ich die gleichen Interessen für deutsche expressionistische Maler teile. In meiner Sammlung fehlt mir noch je ein typisches Ölbild bzw. Aquarell der Maler Ernst Ludwig Kirchner und Franz Marc.«

10 Ferdinand Ziersch an Herbert Leyendecker, Wiesbaden, 25.03.1950, Privatbesitz München: »Da ich an unserem Haus einen Ausbau in diesem Jahr durchführe und dafür Mittel bereithalten muss, kann ich Bilderkäufe vorläufig nicht durchführen.«

11 https://www.proveana.de/de/person/frowein-rolf (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

12 Ferdinand Ziersch an Werner Rusche, Köln, 09.10.1952, Privatbesitz München.

13 https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/werke/61629/selbstbildnis (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

14 https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/de/collection/item/222649/ (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

15 FU Berlin, Beschlagnahmeinventar »Entartete Kunst«, EK-Titel. Hier steht fälschlicherweise Hans-Joachim Ziersch in der Provenienz.

16 https://landesmuseum-ol-collection.zetcom.net/de/collection/item/12455/ (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

17 Möller hatte das Gemälde 1944 in Kommission an Ludwig Gutbier, Rottach, gegeben. https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/5203/1/Dissertation.pdf (zuletzt abgerufen am 01.12.2025).

18 Ferdinand Ziersch an Ferdinand Möller, Köln, 02.03.1950, Berlinische Galerie, Nachlass Ferdinand Möller, BG-KA-N/F.Möller-93-A4,468-479,481-482.

19 Ferdinand Möller, Köln, an Ferdinand Ziersch, 21.09.1950, Privatbesitz München.

20 Privatarchiv der Eheleute Buchheim, Bernried, AF-GZ151-8 (Auktionsbuch), und ebd., AF-DBW2-5_MF, 1948/49 (Schriftwechsel Buchheim – Ferdinand Möller).

21 Aukt.-Kat. Frankfurter Kunsthaus, Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Skulpturen, Graphik, Radierungen, Lithographien, Holzschnitte u. a., 21.–22.04.1950, Auktion 1, Los 652. Im Auktionsbuch, in dem teilweise Käufer*innennamen oder Namenskürzel notiert wurden, ist für das Los 652 kein Käufer notiert. Dank an Johanne Lisewski und Rajka Knipper, Buchheim Museum, Bernried, sowie an Marion Grčić-Ziersch für die Auskunft zu Ilse Zierschs Teilnahme an der Auktion. Ilse Zierschs wichtige Rolle für die Sammlung sollte an anderer Stelle ausgeführt werden.

ITALIEN

Max Peiffer Watenphul, *Bucht von Amalfi*, 1936, Öl auf Leinwand, 67 × 92 cm, Privatsammlung

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München / Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Max Peiffer Watenphul, Rom

Katharina Thurmair

NETZWERKE IN FLORENZ 1943

HANS PURRMANN – HANNA KIEL – ARTURO UND GUALTIERO LORIA

Hans Purrmanns Gemälde *Landschaft bei Galluzzo* mit dem idyllischen Blick über die Hügel auf den kleinen Ort Galluzzo südlich von Florenz entstand vermutlich im Sommer 1942,[1] noch bevor sich die Schrecken des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges auch dort drastisch bemerkbar machen sollten *(Abb. 1)*.

Im Oktober 1935 hatte Hans Purrmann (1880–1966) die Leitung des Künstlerhauses Villa Romana in Florenz gegen anfängliche Widerstände politischen Hintergrundes übernommen und sich gegen Bewerber aus nationalsozialistischen Riegen durchgesetzt.[2] Die Villa ermöglichte jungen Künstlern einen Aufenthalt in Florenz und war neben dem Kunsthistorischen Institut unter der Leitung Friedrich Kriegbaums und der Villa I Tatti Bernard Berensons eines der kulturellen Zentren, in denen internationale Künstler*innen, Kunsthistoriker*innen und Literat*innen, oftmals bereits im Exil lebend, zusammentrafen. Purrmanns Position in Florenz verhinderte indes nicht, dass während der »Aktion Entartete Kunst« 1937 Gemälde, Aquarelle und Druckgrafik aus Museumsbeständen beschlagnahmt und zwei seiner Bilder auf der gleichnamigen Femeausstellung gezeigt wurden; zudem erhielt er in Deutschland Ausstellungsverbot.

In Florenz wurde das kulturelle Leben im November 1942 durch die Eröffnung der *Galleria Il Fiore* von Corrado del Conte unter Mitarbeit von Ottone Rosai und Piero Santi bereichert.[3] Das Programm war auf zeitgenössische italienische Künstler ausgerichtet; neben Ottone Rosai, Lehrstuhlinhaber an der Akademie in Florenz[4] präsentierte man in der ersten Ausstellung Carlo Carrà, Giorgio De Chirico und Giorgio Morandi. Nicht erst seit der 1936 proklamierten »Achse Berlin–Rom« waren auch in Kunst und Kunstgeschichte die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen italienischer und deutscher Kunst von Interesse. Zu beobachten war allerdings eine leichte Verschiebung vom deutschen Interesse an der Kunst der italienischen Renaissance hin zu einem wechselseitigeren Kulturaustausch.[5]

Abb. links: Hans Purrmann, Detail aus Abb. 1

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

Abb. 1: Hans Purrmann, *Landschaft bei Galluzzo*, 1942, Öl auf Leinwand, 39 × 51 cm

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

Im Januar 1943 erhielt Hans Purrmann in seinem Atelier Besuch von Rosai, vermutlich zusammen mit Piero Santi – auf Empfehlung eines Dr. Haas aus Rom, dem Purrmanns Werke sehr gefallen hatten. Für eine Ausstellung müsse Rosai allerdings erst eine Zusage der Reichskulturkammer über den Konsul Gerhard Wolff erwirken.[6] Da dies gelang, eröffnete die Ausstellung im März 1943 mit 21 in den letzten Jahren in Florenz entstandenen Gemälden *(Abb. 2)*.[7] Einige davon stammten aus dem Besitz von Dr. Hugo Max, dem Direktor der deutschen Schule in Florenz, die Nr. 5: *Paesaggio al Galluzzo* aus dem Besitz Hanna Kiels, die Nr. 10: *Chiesa San Lione* gehörte Ottone Rosai.[8]

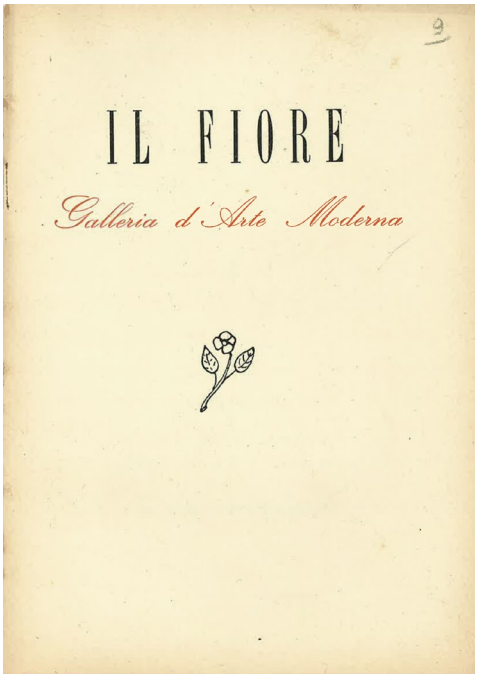
Das Katalogvorwort der Ausstellung, in dem eine unterschwellig von italienisch-deutschen Nationalismen gefärbte Perspektive mitschwang, verfasste Piero Santi. Die Ausstellung erfuhr durchweg positive Rezensionen, u. a. von Michelangelo Masciotta, ebenfalls Kunsthistoriker und Kollege von Rosai an der Akademie.[9] Purrmann beschrieb den Erfolg in einem Brief an seine Frau: »[…] Vor 8 Tagen wurde eröffnet und bereits sind 7 Bilder an mir nicht bekannte Italiener verkauft, der Besuch ist geradezu sensationell, am 2. Tag erschien auf der 2. Seite der Nazione eine große und ausgezeichnete Besprechung, der Kunsthändler mit dem ich sprach, als wir in Mailand gewesen sind, kam hierher zur Eröffnung und will gleich eine große Ausstellung in Mailand machen. Dann kam ein großer Kunstsammler aus Mailand der kaufte und heute sagte sich Frua de Angeli an.«[10]

Eine weitere und bis zur Befreiung von Florenz im August 1944 letzte Ausstellung mit italienischen Künstlern, darunter Filippo de Pisis und Guido Peyron, fand mit der Beteiligung Purrmanns Ende Juni/Anfang Juli 1943 statt.[11] Bereits im Mai hatten sich Purrmann, Kriegbaum und der befreundete jüdische Maler Rudolf Levy wegen der drohenden Kriegsgefahr durch die bevorstehende Landung der Alliierten nach Saltino-Vallombrosa im Hinterland von Florenz zurückgezogen. Am 16. Juli starb Purrmanns Frau Mathilde nach langer Krankheit in München, wohin sie zuletzt Hanna Kiel begleitet hatte.

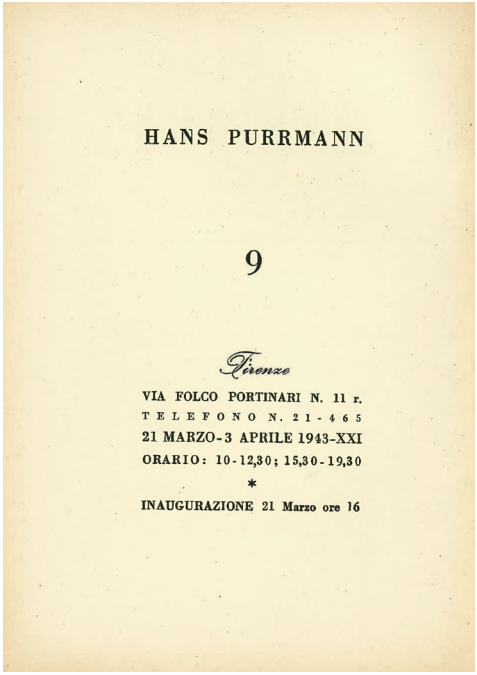
Im Juli änderten sich mit dem Sturz Mussolinis schließlich radikal die Bedingungen in dem kulturellen Refugium, und im September 1943 begannen die Luftangriffe der Alliierten.

Hanna Kiel (1898–1988): Freundin, Sammlerin, Vermittlerin

Hanna Kiel gehörte zum Kreis der internationalen Schriftsteller*innen, Kunsthistoriker*innen, Künstler*innen, Diplomat*innen und Mäzen*innen, die das Florentiner Kulturleben prägten und miteinander in engem Austausch standen *(Abb. 3)*. Seit 1939 war die Kunsthistorikerin in Florenz ansässig, wo sie ursprünglich für ihr Forschungsprojekt »L'influenza del Germanesimo sul Rinascimento toscano« arbeitete. Freundschaftliche und berufliche Beziehungen bestanden zu Kriegbaum am Kunsthistorischen Institut, zum Konsul Wolff und


IL FIORE

Galleria d'Arte Moderna


HANS PURRMANN

9

Firenze

VIA FOLCO PORTINARI N. 11 r.
TELEFONO N. 21-465
21 MARZO-3 APRILE 1943-XXI
ORARIO: 10-12,30; 15,30-19,30
*
INAUGURAZIONE 21 Marzo ore 16

Abb. 2a/b: Ausstellungskatalog Hans Purrmann in der *Galleria Il Fiore,* Florenz, März/April 1943

Florenz, Gabinetto G. P. Vieusseux, Archivio contemporaneo »Alessandro Bonsanti«, Fondo Del Conte, DC.III.10

Abb. 3: Hanna Kiel, Foto aus der Zeitschrift *Die Dame*, 1937
Die Dame, Heft 4, 1937, aus: Thüne 2024 (wie Anm. 12), S. 2

zu Berenson, in dessen Villa sie regelmäßiger Gast war.[12] Auch Purrmann gehörte zu ihrem engeren Bekanntenkreis. Sie beriet ihn bspw. zur Beschickung von Ausstellungen wie im April 1943, bei der das »große Florenzbild« ihrer Meinung nach nicht fehlen durfte.[13]

Anders als Purrmann entschloss sich Kiel Ende Juli nach dem Sturz Mussolinis, der Aufforderung nicht Folge zu leisten, Florenz zu verlassen. Bereits im Frühsommer 1943 hatte Purrmann Teile seiner Sammlung sowie eigene Werke zu Freunden außerhalb von Florenz verbracht. Gemälde von Auguste Renoir, Paul Cézanne und Henri Matisse stellte er bei Marchese Federico Fossi unter, Bilder von Pablo Picasso und eigene Arbeiten bei Kiel, die in der Villa Le Palazzine in San Domenico am Fuße Fiesoles lebte. Nach Purrmanns Ausreise im Oktober in die Schweiz, der Heimat der Familie seiner Frau, blieb Kiel sein Kontakt in Florenz, im Gegenzug war Purrmann ihre Verbindung in den Züricher Kunsthandel: Sie bevollmächtigte ihn, sich bei der Galerie Tanner nach ihren anteilig besessenen Bildern zu erkundigen.[14] In Florenz arbeitete sie weiterhin an ihrer geplanten Monografie zu Purrmanns Werk, schickte Fotos mit der Bitte um Auskünfte zu Besitzern und Entstehungsdaten hin und her und ließ bei den Fotostudios Barsotti und Peruzzi Abzüge erstellen, »um ein vollständig geordnetes und archiviertes Œuvre zu hinterlassen«.[15]

Als der Krieg Florenz in Beschlag nahm, wurde die Villa Le Palazzine von der Wehrmacht als Standort genutzt. Kiel kümmerte sich jedoch weiterhin um den Kunstbesitz Purrmanns und brachte diesen, ursprünglich bei ihr deponierten, mit der Hilfe des Malers Nicodemo »Memo« Vaggagini[16], ebenfalls an der Villa Romana tätig und ihr zufolge Purrmanns »vertrautester Treuhänder«, in Sicherheit.[17] In ihrem Bericht »Die Schlacht um den Hügel« schilderte Kiel eindringlich den Kampf um Florenz und die umliegenden Ortschaften, die bis Anfang September 1944 von Partisanen und Alliierten befreit wurden.[18] Ihre eigene Sammlung hatte die Kämpfe wohlbehalten überstanden. In ihrem Besitz befanden sich zahlreiche Gemälde Purrmanns, die sie als Geschenke erhalten hatte, tauschte und teilweise offensichtlich auch weiterverkaufte. Etliche davon gelangten über die Düsseldorfer Galerie Vömel, in der 1960 eine Retrospektive Purrmanns anlässlich dessen 80. Geburtstages stattfand, in den Handel. Die mit 168 Gemälden bis dato größte Einzelausstellung wurde anschließend im Kunstverein Hannover gezeigt.[19]

Noch gänzlich unerforscht ist Kiels Rolle als Akteurin auf dem Kunstmarkt. Sie soll einige Zeit in Mailand gelebt und dort Kenntnisse als Expertin für Alte Meister und im Kunsthandel erworben haben.[20] Ihr Netzwerk umfasste jedenfalls spätestens ab den 1950er Jahren einige der wichtigsten Sammler und Galeristen, darunter Carlo Frua de Angeli, Walter Feilchenfeldt, aber auch Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, den sie durch den Mailänder Galeristen Marco Grassi kennengelernt hatte.[21] Diese Beziehungen standen sicherlich auch mit ihrer Beschäftigung bei Berenson in Zusammenhang, für den sie nach dem Krieg als Übersetzerin und Redakteurin tätig war. Hanna Kiel verstarb 1988 in Florenz.

Die Sammlung Loria

Im Werkverzeichnis findet sich bei dem Gemälde *Landschaft bei Galluzzo* hinsichtlich des Erstbesitzenden der Verweis »Loria, Florenz«.[22] Bekanntester Florentiner Bürger dieses Namens ist der Schriftsteller Arturo Loria (1902–1957). Er entstammte einer wohlhabenden Industriellenfamilie aus Carpi; der Vater Aristide war jüdischen Glaubens, die Mutter Antonietta katholisch. Arturo war das viertgeborene Kind nach Ruggero, Cesare und Milena, auf ihn folgen Giulio, Achille, sein Bruder Gualtiero (1909–1979) und die jüngste Schwester Sara. Aristide war in Carpi Eigentümer einer Manufaktur für Hüte aus Stroh und Pflanzenfasern gewesen. Als mit der sich ändernden Mode Filzhüte gefragter wurden, siedelte die Familie 1912 nach Florenz um. Aristide wurde Teilhaber bei *Cappellificio Giuseppe Rossi,* einer der größten Hutfabriken im Zentrum dieser Industrie in Montevarchi, ca. 45 Kilometer südlich von Florenz.[23] *(Abb. 4, 5).* Die Söhne stiegen teilweise ins Hutgeschäft mit ein, 1932 gründete sich die Firma *Fratelli Loria trecce e cappelli di paglia*.[24] Gualtiero hielt sich ab 1936 in Mailand auf, wo er seit 1934 an der Börse arbeitete.[25] Arturo schlug den Weg des Schriftstellers ein.[26]

In Italien folgten auf die Veröffentlichung des »Manifesto degli scienziati razzisti« im Juli 1938 im *Giornale d'Italia* eine Reihe von Rassengesetzen, die die Ausgrenzung und wirtschaftliche Entmündigung bis hin zur Existenzvernichtung jüdischer Bürger*innen vorsah.[27] Ein im August zu diesen Zwecken durchgeführter Rassenzensus veranlasste die Brüder Loria dazu, sich katholisch taufen zu lassen.[28] Am 16. Dezember 1938 wurde Gualtiero im Zuge der sogenannten »Provvedimenti per la difesa della razza italiana (Maßnahmen zum Schutz

Abb. 4: Internationales Werbeplakat Cappellificio Giuseppe Rossi, um 1910/20

© Foto: Galleria L'Image, Alassio

der italienischen Rasse)« an der Börse entlassen.[29] Ab 1940 war er wieder in Florenz gemeldet, wo er als Gesellschafter an der Keramikfirma Ugo Zaccagnini beteiligt war.

Vor dem Hintergrund der sich verschärfenden Diskriminierung und der drohenden Kriegsgefahr lebten Arturo wie wohl auch sein Bruder Gualtiero in permanenter Spannung und verfolgten das politische Geschehen, während in Florenz das kulturelle Leben weiterhin seinen Gang ging.[30] Gualtiero war, vermutlich durch die Kontakte seines Bruders, ebenfalls in die Florentiner Kunst- und Kulturszene eingebunden. Soziale und kulturelle Treffpunkte der Künstler und Literaten waren das Café Giubbe Rosse an der Piazza della Repubblica und die Trattoria L'Antico Fattore *(Abb. 6)*.[31] Von vielen dort einkehrenden Künstlern fanden

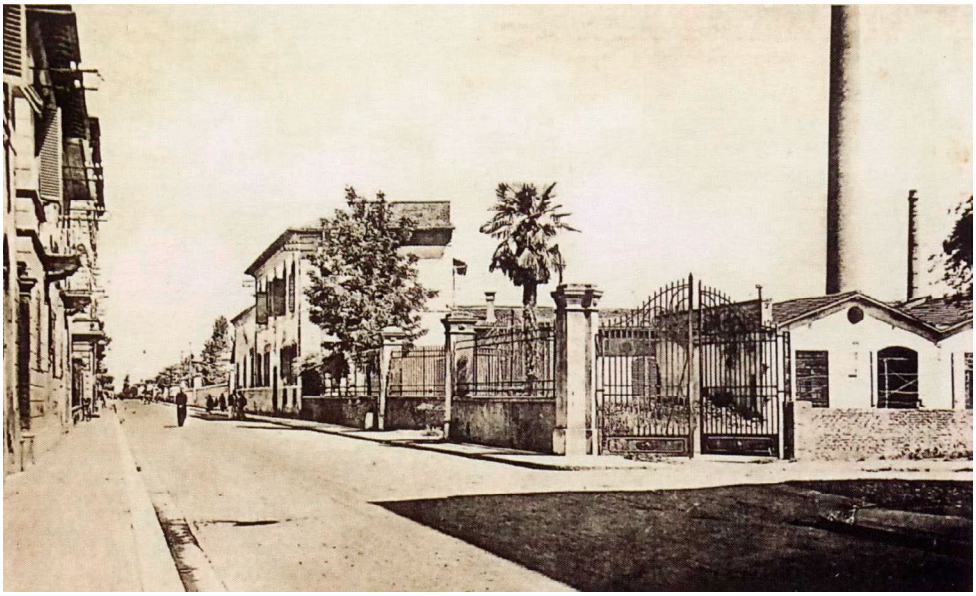


Abb. 5: Montevarchi, via Fiorentina (heute via Ammiraglio Burzagli), Cappellificio Rossi
Foto: Mario Ristori / Fondo fotografico Vestri, Archivio storico del Comune di Montevarchi

sich Werke in Gualtiero Lorias Sammlung, darunter Giovanni Colacicchi, aber auch Guido Peyron und Memo Vaggagini. Arturo besuchte weiterhin Konzerte, Ausstellungen und Soireen, war zu Gast bei Berenson, Leo Stein, Clotilde Brewster und Roberto Longhi; ihm und seinem Bruder entgingen wohl auch nicht die Ausstellungen Hans Purrmanns in der Galleria Il Fiore.[32] Gualtiero überbrachte im Juli 1943 seinem Bruder die Nachricht vom Sturz Mussolinis. Am 11. September schrieb Arturo schicksalsergeben zur Besetzung der Stadt im sogenannten Giornale di bordo: »Stamane, poco prima delle 10, i tedeschi sono entrati in Firenze. Da oggi vita difficile…«[33]

Als im November die Razzien und Deportationen der Deutschen einsetzten, versteckte sich Arturo zeitweise bei Ranuccio Bianchi Bandinelli in Geggiano.[34] Die Familie Loria verließ die Villa Il Pellegrino in Trespiano in den Hügeln bei Fiesole Richtung Montevarchi. Bis zuletzt muss Gualtiero Loria in dieser Zeit Kunstkäufe getätigt haben. Sein besonderes Interesse galt Rudolf Levy, der seit 1940 im Exil in Florenz lebte. Gualtiero scheint den Erwerb seiner Arbeiten auch als freundschaftliche Unterstützung über kunsthistorisches Interesse hinaus verstanden zu haben.[35] Da der offizielle Kunstmarkt für Levy als Jude und Deutscher begrenzt war, blieben ihm nur private Kontakte; so besuchte ihn Gualtiero Loria oft in seinem Atelier in der Pensione Bandini in der obersten Etage des Palazzo Guadagni.[36] Das Stillleben mit Früchten, Messer und Wasserglas versah Levy mit der sehr persönlichen Widmung »*al amico Gualtiero Loria il 24. III.43*«, bevor er dann mit Purrmann und Kriegbaum nach Saltino-Vallombrosa ging.[37] Durch als Kunsthändler getarnte Gestapo-Männer wurde Levy im Dezember verhaftet und wenige Zeit später deportiert. Er verstarb während des Transports oder bei der Ankunft des Zuges in Auschwitz im Februar 1944.

Arturo hingegen verlor seine bisherige Existenz als Schriftsteller, als bei den Bombardements der Florentiner Büros der Firma zehn Jahre seines Schaffens sowie seine Bibliothek vernichtet wurden.

Und auch bei der Rückkehr nach Florenz offenbarten sich die Plünderungen in der Villa in Trespiano, die wie viele andere im Umland von Florenz zuerst von den Deutschen und dann von den Alliierten besetzt gewesen war. In einer Villa in Montagnana hatten die Gallerie degli Uffizi Bilderbestände eingelagert, von denen um die 300 Werke durch die Deutschen abtransportiert worden waren. *(Abb. 7, 8)*.[38]

Nach dem Krieg war Gualtiero Loria wieder in Florenz ansässig. Als Heinz Battke, guter Freund Levys, im Mai 1946 in der Galleria Firenze eine Ausstellung zu dessen Gedächtnis plante, gehörte er zu den Mitorganisatoren und Leihgebern.[39] Das genaue Schicksal ihres Freundes schien zu diesem Zeitpunkt noch im Dunkeln zu liegen.[40]

Auch der Wiederaufbau der Stadt, deren Brücken im August 1944 gesprengt und verwüstet worden waren, war ihm ein Anliegen, dem er sich wie seine Mitstreiter aus Kunst und Kunsthandel Bernard Berenson, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Carlo Ludovico Ragghianti, Luigi Bellini und Alessandro Contini-Bonacossi mit der Rekonstruktion des Ponte St. Trinita 1958 verpflichtete.

Die erst im Jahr nach der Hochwasserkatastrophe eröffnete Ausstellung *Arte moderna in Italia 1915–1935* im Palazzo Strozzi 1967 unter der Leitung Carlo Ludovico Ragghiantis verzeichnete ihn unter den Leihgebern mit Werken von Felice Carena, Marino Marini und Guido Peyron. Die Ausstellung sollte Florenz als kulturelles Zentrum wiederbeleben und präsen-

Abb. 6: Im Café Giubbe Rosse, ganz rechts Arturo Loria, ihm gegenüber Piero Santi
Vannucci 1973 (wie Anm. 31), Taf. zw. S. 104/105

Abb. 7: Soldaten aus Neuseeland in Montagnana bei Florenz, August 1944
NARA, Washington D.C., MFAA Field Records, RG 239, Roll 65, S. 25

CORRIERE DI FIRENZE 5 Ottobre 1944

OPERE D'ARTE rubate dai tedeschi

Capolavori delle Gallerie fiorentine asportati dai loro rifugi della campagna toscana Opere di Raffaello Botticelli Donatello Rembrandt e Durer fanno parte del ricco bottino - Drammatici episodi al Castello di Poppi

Le principali opere d'arte delle Gallerie degli Uffizi erano state mandate in 20 depositi in varie ville e castelli, in un monastero ein una chiesa per essere conservate al sicuro dai bombardamenti alleati.

Una villa a Montagnana venne saccheggiata dai tedeschi, e 291 dipinti furono portati via. Il custode fu fatto allontanare dai germanici, cosicchè non si conosce la data precisa del furto. I tedeschi si giustificarono dicendo che essi avcartoni erano stati buttati in una cantina affichè i soldati potessero avere una stanza libera. Cornici e vetri erano rotti e mancavano 25 cartoni.

La collezione Paleografica della Biblioteca dell' Università di Firenze venne gettata nell'acqua in una cantina, in seguito vi si camminò sopra con pesanti scarponi tedeschi, riducendola così ad una poltiglia. Il tenente Hartt ha già riportato a Firenze due camions carichi di

Abb. 8: Bericht zu von den Deutschen geraubten Kunstwerken, *Corriere di Firenze*, 05.10.1944
NARA, Washington D.C., MFAA Field Records, RG 239, Roll 65, S. 38

tierte ca. 750 Gemälde, Skulpturen und Grafiken italienischer Künstler, auch unbekannter und vergessener bzw. unterrepräsentierter aus diversen Privatsammlungen.[41] Der dort ausgestellte *Arlecchino,* 1931, von Marino Marini war 1966 wohl direkt vom Künstler erworben worden; er wurde 2012 bei Sotheby's in London aus Familienbesitz versteigert.[42] Das ebenfalls ausgestellte Stillleben *Il mio cassettone* von Guido Peyron war möglicherweise schon bei dessen erster Ausstellung 1940 auf der Biennale von Venedig erworben worden und wurde aus der Sammlung Gualtiero Loria im September 2020 angeboten.[43]

Werke Rudolf Levys aus seiner Sammlung stellte Loria der Ausstellung *Jewish artists who perished in the Holocaust* im Tel Aviv Museum im April/Mai 1968 zur Verfügung. Gezeigt wurden dort ca. 200 Werke von über 100 Künstlern, die der Vernichtungspolitik der Nazis zum Opfer gefallen waren *(Abb. 9a/b)*. Von den vier Werken Levys stammten drei aus dem Besitz von Loria, darunter das später zum Symbol werdende Mädchenporträt *Fiamma* von 1942 *(Abb. 10)*.

Die *Landschaft bei Galluzzo* von Purrmann gelangte nach Deutschland, was jedoch nicht mehr anhand von Dokumenten nachvollziehbar ist. Ein erster Besitzerwechsel fand laut Werkverzeichnis 1978 statt, ein zweiter 1979, beide in Privatsammlungen. Möglicherweise stand der Verkauf in Zusammenhang mit dem Tod Gualtiero Lorias 1979. Die auf die Galerie Vömel in Düsseldorf verweisende Bezeichnung auf dem Keilrahmen ließ sich nicht datieren; möglicherweise resultiert diese Zwischenstation aus einer Empfehlung Hanna Kiels, die bis 1988 in Florenz lebte und bereits zuvor einige Gemälde bei Vömel eingeliefert hatte. Bestände aus Gualtiero Lorias Sammlung italienischer Künstler, aber auch Rudolf Levys wurden zuletzt 2020/21 bei Pandolfini in Florenz angeboten. Bei der Auktion am 13. April 2021 gelangte das Porträt *Fiamma* in den Besitz der Gallerie degli Uffizi,[44] wo diese geschichtlich bedeutende Neuerwerbung anlässlich des Holocaust Remembrance Day 2022 in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti präsentiert wurde.[45]

Abb. 9a/b: Ausstellungskataloge *Arte moderna in Italia* 1915-1935, Florenz, Palazzo Strozzi, 1967 und *Jewish artists who perished in the Holocaust*, Tel Aviv Museum/Helena Rubinstein Pavillon, 1968
Foto: Verfasserin

Abb. 10: Rudolf Levy, *Fiamma,* 1942, Öl auf Leinwand, 73 × 60 cm, Florenz, Gallerie degli Uffizi / Palazzo Pitti

© Su concessione del Ministero della cultura – Gallerie degli Uffizi, Florenz

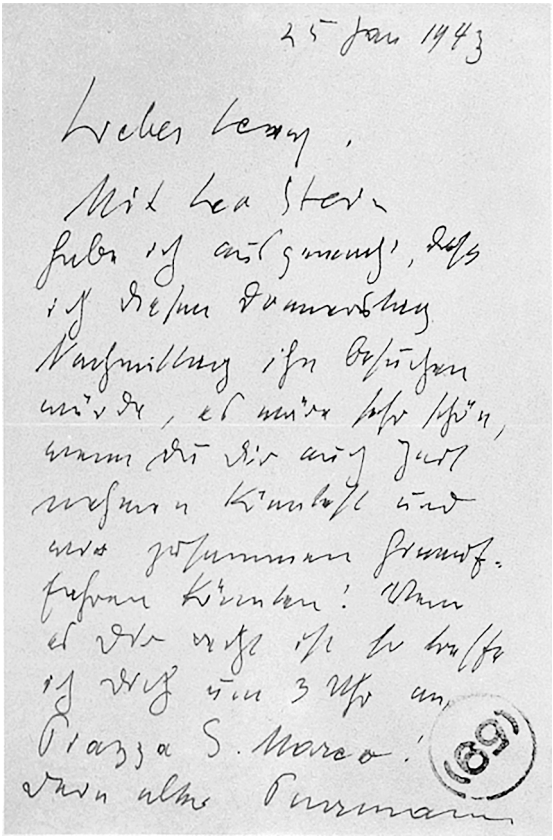


Abb. 11: Brief von Hans Purrmann an Rudolf Levy vom 25. Januar 1943 zur Verabredung eines gemeinsamen Besuches bei dem Kunstsammler Leo Stein (1872–1947)

Eduard-Bargheer-Haus Hamburg, aus: Ausst.-Kat. Rifugio precario/ Zuflucht auf Widerruf 1995 (wie Anm. 30), S. 116

ANMERKUNGEN

1 Lenz, Christian/Billeter, Felix: Hans Purrmann: die Gemälde. Werkverzeichnis, Bd. 2: 1935–1966. München 2004, S. 84, Nr. 1942/03.

2 Dazu Kuhn, Philipp: Refugium Villa Romana. Hans Purrmann in Florenz 1935–1943. Berlin 2019; zur Geschichte der Villa Romana Windholz, Angela: Die Villa Romana vor dem (fernen) Horizont deutscher kulturpolitischer Bestrebungen in Italien, in: Ausst.-Kat. Villa Romana – Gegenwart eines Künstlerhauses. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2013/14, S. 66–75, und aktuell Ausst.-Kat. CENTOVENTI: Villa Romana 1905–2025. Florenz, Museo Novecento und Villa Romana, 2025/26.

3 Fanetti, Cristina: La Galleria Il Fiore (1942–1950), storia di una galleria di arte moderna a Firenze, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1998/99; Archivbestand Fondo Del Conte, Gabinetto G. P. Vieusseux, Archivio contemporaneo »Alessandro Bonsanti«, Florenz.

4 Coccia, Nicola: Strage al Masso delle Fate: Ottone Rosai, Bogardo Buricchi ed Enzo Faraoni dal 1933 alla Liberazione di Firenze. Pisa 2021, S. 125f.

5 Bspw. in den Vorträgen und Publikationen des Kunsthistorikers Roberto Longhi, der ab 1939 in Florenz in der Villa Il Tasso lebte, v. a. »Arte italiana – arte tedesca«, Vortrag im Lyceum Club von Florenz am 5. März 1941; Longhi, Roberto: Le arti, in: de Blasi, Jolanda (Hrsg.): Romanità e Germanismo. Florenz 1941, S. 209–239.

6 Billeter, Felix / Leitmayr, Maria (Hrsg.): Stürmische Zeiten. Eine Künstlerehe in Briefen 1915–1943. Hans Purrmann und Mathilde Vollmoeller-Purrmann. Berlin/München 2020, Brief 102 Hans Purrmann aus Florenz an Mathilde Vollmoeller-Purrmann, 18.01.1943, S. 235.

7 21. März–3. April 1943, Ausst.-Kat. Hans Purrmann. Florenz, Galleria d'arte moderna »Il Fiore«, 1943.

8 Lenz/Billeter 2004 (wie Anm. 1), S. 84, Nr. 1942/05 im Besitz von Rosai; bei der Nr. 5 aus dem Besitz Hanna Kiels könnte es sich möglicherweise um das betreffende Werk handeln, aufgrund fehlender Abbildungen und Maße im Katalog und in den Rezensionen ist dies jedoch nicht eindeutig zuzuordnen. Im Werkverzeichnis finden sich lediglich zwei Werke mit diesem Titel, eines davon aus der Sammlung Loria, das andere aus der Sammlung von Hugo Max. Hanna Kiel besaß laut Werkverzeichnis noch einige Landschaften aus Florenz, ebenfalls von 1942, vgl. Lenz/Billeter 2004 (wie Anm. 1), Nr. 1942/01, 1942/02.

9 Masciotta, Michelangelo: Firenze: Purrmann alla Galleria »Il Fiore«, in: Emporium, Jg. XCVII, Nr. 581, S. 222f.

10 Zitiert nach Kuhn 2019 (wie Anm. 2), S. 241, Hans Purrmann aus Florenz an Heidi Vollmoeller in Zürich am 28.03.1943, Nachlass Heidi Vollmoeller, Privatbesitz. Möglicherweise erwarb Carlo Frua de Angeli in diesem Kontext das Gemälde *Anemonen in Barockvase,* vgl. Lenz /Billeter 2004 (wie Anm. 1), S. 21, Nr. 1936/18; zur Ausstellung auch der Briefwechsel zwischen Werner Haftmann und Purrmann, Hans Purrmann Archiv, München; vgl. Benedettino, Vincenza: Werner Haftmann. Biographie und Leitung der Neuen Nationalgalerie in Berlin (1967–1974). Heidelberg 2024, S. 117f.
Einigermaßen kritisch äußert sich Purrmann selbst rückblickend über die Ausstellungsteilnahme, vgl. Purrmann, Hans: Die falschen Käufer, in: F.A.Z., 23.08.1961, S. 16.

11 27. Juni–12. Juli 1943, Ausst.-Kat. Filippo de Pisis, Enzo Faraoni, Giovanni March, Mario Marucci, Piero Martina, Carlo Mattioli, Guido Peyron, Hans Purrmann, Giuseppe Viviani. Florenz, Galleria d'arte moderna »Il Fiore«, 1943.

12 Kiel hatte 1935 die erste Werkmonografie von Renée Sintenis verfasst. Zu Hanna Kiel: Thüne, Eva-Maria: »Im neuen Jahr wird Frieden sein.« Hanna Kiels Erinnerungen an den August 1944, in: Kiel, Hanna: Die Schlacht um den Hügel. Eine Chronik aus Fiesole im August 1944. Hrsg. von Eva-Maria Thüne. Berlin 2024, S. 127–155; Haug, Henrike: Hanna Kiel (1898–1988). »Ich halte für Italienisches die Augen offen«, in: Dialoge. Magdalena Bushart zum 65. Geburtstag, 2023, https://doi.org/10.58079/nluf (zuletzt abgerufen am 10.12.2024); Kiel, Hanna: La Battaglia della Collina. Fiesole – una Cronaca dell'Agosto 1944. Hrsg. von Paolo Paoletti. Florenz 1986.

13 Brief 2442 Hanna Kiel an Hans Purrmann, Florenz, 11.03.1942, Hans Purrmann Archiv, München.

14 Brief 2443 Hanna Kiel an Hans Purrmann, Florenz, 08.10.1943, Hans Purrmann Archiv, München.

15 Das Fotomaterial gab sie später zurück an Regine Purrmann, Brief 2458 Hanna Kiel an Hans Purrmann, Florenz, 03.08.1948, die Notizen dazu gingen wohl verloren, Brief 2461 Hanna Kiel an Hans Purrmann, Florenz, 10.06.1949; Brief 2444 Hanna Kiel an Hans Purrmann, Florenz, 03.12.1943, Hans Purrmann Archiv, München.

16 Ein Werk Vaggaginis befand sich ebenso in der Sammlung Gualtiero Loria, vgl. Aukt.-Kat. Pandolfini, Florenz, Dipinti dal XVI al XX secolo, 29.09.2020, Los 307.

17 Brief 2448 Hanna Kiel an Hans Purrmann, Florenz, 21.07.1944; Brief 2449 Hanna Kiel an Hans Purrmann, Florenz, 16.01.1945, Hans Purrmann Archiv, München.

18 Kiel, Hanna: »La Battaglia della Collina. Fiesole – una Cronaca dell'Agosto 1944. Hrsg. von Paolo Paoletti. Florenz 1986; dies.: Die Schlacht um den Hügel. Eine Chronik aus Fiesole im August 1944. Hrsg. von Eva-Maria Thüne. Berlin 2024.

19 Verso auf dem Gemälde findet sich auf dem sonst wenig aussagekräftigen Keilrahmen in Blei die Bezeichnung »VÖMEL«.

20 Thüne 2024 (wie Anm. 12), S. 138.

21 Vgl. Provenienzangaben zu Edouard Manet, *Im Garten der Villa Bellevue,* 1880, Slg. Bührle: https://buehrle.ch/kunstwerke/im-garten-der-villa-bellevue/ (zuletzt abgerufen am 10.12.2025); Gloor, Lukas: Die Sammlung Emil Bührle: Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke. Hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA). Zürich/München 2021, S. 150; für Thyssen-Bornemisza erstellte sie einen Sammlungskatalog: Kiel, Hanna: Die Sammlung Thyssen-Bornemisza der modernen Bilder. Lugano 1974; Kiel vermittelte auch ein Purrmann-Gemälde aus ihrem Besitz an Thyssen-Bornemisza, vgl. Lenz/Billeter 2004 (wie Anm. 1), Nr. 1957/32.

22 Das Werk war unter der Nr. 899 im seit den 1950er Jahren erstellten Werkarchiv des Sohnes Dr. Robert Purrmann verzeichnet; zur Genese des Werkverzeichnisses vgl. Lenz/Billeter 2004, Bd. I (wie Anm. 1), S. 7, S. 98f.

23 Tomasi, Silvia: Arturo Loria, storia di un ebreo narrante. Parma 2008, S. 4f.; Anselmi, Massimo et al.: Montevarchi: immagini di un'industria. Florenz 2013; Nocentini, Tiziana: Confindustria Arezzo. Settanta'anni di storie dell'Associazione a servizio del territorio. Florenz 2016, S. 96f.

24 Florenz, Archivio di Stato, Tribunale di Firenze. Atti in materia di commercio, Registro delle società (1922–1943).

25 o. A.: Decreto ministeriale 15 ottobre 1934-XII, in: Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia, Jg. 12/75, Nr. 248, 22.10.1934, S. 4804; Florenz, Archivio storico comunale.

26 Sein Nachlass befindet sich im Fondo Arturo Loria, Gabinetto G. P. Vieusseux, Archivio contemporaneo »Alessandro Bonsanti«; Dank an Fabio Desideri für freundliche Hinweise. Vgl. zu Loria Celli Olivagnoli, Franca: Avventure personali. Biografia di Arturo Loria attraverso gli scritti. Florenz 1990.

27 Vgl. hierzu Sarfatti, Michele: Gli ebrei nell'Italia fascista: vicende, identità, persecuzione. Turin 2000, S. 152f.

28 Die Brüder waren allerdings bereits bei ihrer Geburt getauft worden; Arturo konvertierte zum Katholizismus und ließ sich im März 1939 erneut taufen; vielleicht diente dies auch zur Bekräftigung der eigenen Identitätskonstruktion, vgl. Tomasi 2008 (wie Anm. 23), S. 10; vgl. Mailand, Archivio di Stato, Prefettura di Milano, Gabinetto, II serie, Pratiche ebrei, Fascicoli personali, busta 27, N° 3245, die dortige Bemerkung »Osservazioni: Battezzati il 24 settembre 1938 da Padre Genesio dei Minori Cappuccini«, eine Mailänder Pfarrei, gilt daher vermutlich für Gualtiero und Giulio.

29 o. A.: Decreto ministeriale 16 dicembre 1938-XVII, in: Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia, Jg. 7/79, Nr. 293, 24.12.1938, S. 5270f.

30 Vgl. dazu Voigt, Klaus: Zuflucht auf Widerruf – Exil in Italien 1933–1945. 2 Bde., Stuttgart 1989/1993; Ausst.-Kat. Rifugio precario: Artist e intelletuali tedeschi in Italia 1933–1945. Zuflucht auf Widerruf: Deutsche Künstler und Wissenschaftler in Italien 1933–1945. Mailand, Palazzo della Ragione / Berlin, Akademie der Künste, 1995.

31 Vannucci, Marcello (Hrsg.): Firenze: dalle »Giubbe Rosse« all' »Antico Fattore«, con pagine dall'inedito »Giornale di bordo« di Arturo Loria. Florenz 1973.

32 Ebd., S. 107–156; Dank an Thomas Gruber für freundliche Hinweise zu Bernard Berensons *visitor's books* in der Villa I Tatti und Beziehungen zwischen Werner Haftmann, Giorgia Valensin und Arturo Loria.

33 Ebd., S. 156.

34 Guerricchio, Rita: I diari di Loria, in: Marchi, Marco (Hrsg.) La zona dolente. Studi su Arturo Loria. Florenz 1996, S. 180–195, hier S. 191f.

35 Thesing, Susanne: Der Maler Rudolf Levy (1875–1944?). Monographie und Werkverzeichnis. München 1979, S. 132, Anm. 363: »nach mündlicher Aussage von Herrn Gualtiero Loria und Herrn Prof. Michelangelo Masciotta, Florenz«; die beiden größten Levy-Sammler waren Gualtiero und sein Bruder Giulio, Architekt (1904–1982); Dank an Susanne Thesing für die freundlichen Hinweise.

36 Persönliche Mitteilung von Gualtiero Loria an Susanne Thesing am 05.03.1975, vgl. Thesing, Susanne: in: Ausst.-Kat. Rudolf Levy (1875–1944). L'opera e l'esilio. Florenz, Gallerie degli Uffizi / Palazzo Pitti, 2023, S. 142. Im Palazzo Guadagni befanden sich bis Anfang 1960 die Bibliothek und Institutsräume des Kunsthistorischen Instituts.

37 Thesing 1979 (wie Anm. 35), S. 231, Nr. 245.

38 Loria, Arturo: La liberazione, in: Il Ponte. Rivista mensile di politica e letteratura, Jg. X, Nr. 9: La battaglia di Firenze, September 1954, S. 1401–1404; Celli Olivagnoli, Franca: Avventure personali. Biografia di Arturo Loria attraverso gli scritti. Florenz 1990, S. 153.

39 11.–22. Mai 1946, Ausst.-Kat. Mostra di opere Rudolf Levy. Florenz, Galleria Firenze, 1946.

40 In poetischen Worten wurde im Vorwort dem Schrecken zu begegnen versucht: »*Non e ancora dato di sapere con esattezza quale sia la sorte di Rudolf Levy: dalla finde del 1943 egli e sparito nella tempesta, dopo avere affrontato con serenità le forze oscure dell'odio*«, Ausst.-Kat. Mostra di opere Rudolf Levy. Florenz, Galleria Firenze, 1946, S. 1.

41 Ausst.-Kat. Arte moderna in Italia 1915–1935. Florenz, Palazzo Strozzi, 1967; Archivalien zu Ausstellungskonzeption und Leihgaben befinden sich im Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca.

42 Aukt.-Kat. Sotheby's, London, Impressionist & Modern Art Day Sale, 09.02.2012, Los 369.

43 Ausgestellt und evtl. erworben bei der XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, 1940, Nr. 183; bzw. Mostra d'arte italiana a Zurigo, Nov./Dez. 1940, Nr. XIX; 2020 bei Pandolfini in Florenz verkauft, Aukt.-Kat. Pandolfini, Florenz, Dipinti dal XVI al XX secolo, 29.09.2020, Los 298.

44 Aukt.-Kat. Pandolfini, Florenz, Dipinti dal XVI al XX secolo, 11.04.2021, Los 332; Lose 332–336: Dipinti provenienti dalla collezione Gualtiero Loria.

45 Acquisizioni / Giorno della memoria: le Gallerie degli Uffizi acquistano un importante dipinto di Rudolf Levy, pittore tedesco deportato ad Auschwitz, 24.01.2022, https://www.uffizi.it/en/news/rudolf_levy_commemoration_holocaust (zuletzt abgerufen am 10.12.2025); Ausst.-Kat. Rudolf Levy (1875–1944). L'opera e l'esilio. Florenz, Gallerie degli Uffizi / Palazzo Pitti, 2023, S. 131f., Kat.-Nr. 31; Ausst.-Kat. Rudolf Levy (1875–1944). Magier der Farbe. Kaiserslautern, Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, 2023, S. 236f., Kat.-Nr. 66; das Werk war von Gualtiero Loria erworben und bei der Gedächtnisausstellung 1946 sowie 1968 in Tel Aviv gezeigt worden.

Katharina Hüls-Valenti

ÜBERLEGUNGEN ZUR SONDERROLLE ITALIENS IM GEFÜGE DES NATIONAL-SOZIALISTISCHEN KUNSTHANDELS

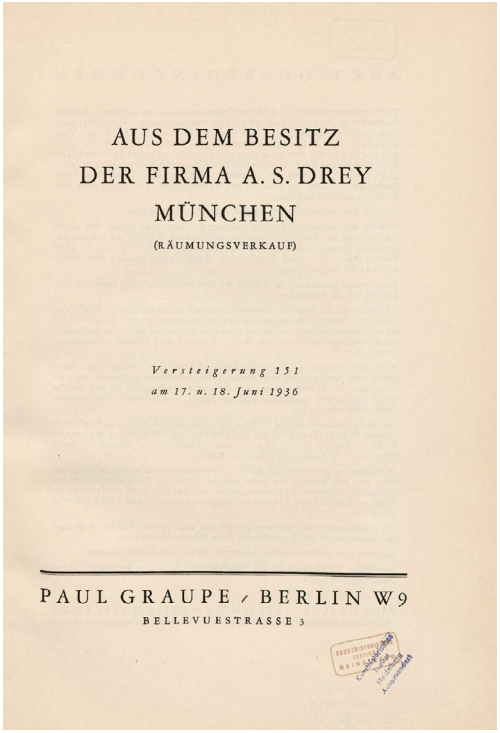
Im Jahr 2020 restituierten die Florentiner Uffizien eine weiß glasierte Terracotta-Statue der heiligen Maria Magdalena an die Erben des Münchener Kunsthändlers Aaron Siegfried Drey (1859–1936), dessen Kunsthandlung A. S. Drey 1935 von den Nationalsozialisten aufgrund der jüdischen Herkunft seines Besitzers arisiert und der verbleibende Lagerbestand im Juni 1936 im Berliner Auktionshaus Paul Graupe zwangsversteigert worden war *(Abb. 1)*.[1] Wie aber war die rund ein Meter große, damals der Werkstatt Andrea della Robbias (1435–1525) zugeschriebene Statue in den Sammlungsbestand der Uffizien gelangt? Und wieso konnte sie dort noch bis 2020 unbemerkt im Depot verbleiben, rund zwanzig Jahre, nachdem auch Italien die Washington Principles unterschrieben, sich demnach der Identifizierung und Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut verpflichtet hatte? Die Entschlüsselung dieser Fragen eröffnet einige von der internationalen (Provenienz-)Forschung bisher wenig beachtete Aspekte der historischen Sonderrolle Italiens im Kontext des Kunsthandelsgeschehens während der NS-Zeit und ermöglicht zugleich eine kritische Beschäftigung mit dem gegenwärtigen Stand der Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern in Italien.[2] Warum das Interesse an diesen Erkenntnissen groß sein sollte, da es – damals wie heute – museale Sammlungen und den Kunsthandel gleichermaßen betrifft, wird im Folgenden aufgezeigt mittels der Analyse des Restitutionsfalls der oben erwähnten Heiligenfigur sowie einer anschließenden kontextualisierenden Skizze der nationalsozialistischen Kunsthandelsaktivitäten mit dem italienischen Bündnispartner und dem damit eng verbundenen Restitutionsgeschehen von der Nachkriegszeit bis heute.

Abb. links: Giovanni Boldini, Detail aus Abb. 5

Identifikation, Verortung, Rückgabe: Fallbeispiel Heiligenstatue

Für eine nähere Auseinandersetzung mit der 2020 restituierten *Heiligen Maria Magdalena* lohnt zunächst ein Blick in den *Catalogo generale dei Beni Culturali,* der Datenbank des italienischen Kulturministeriums, in der alle in Italien verzeichneten Kulturgüter mit Abbildungen und Werkinformationen dokumentiert sind. Zunächst erstaunt, dass rund fünf Jahre nach der erfolgten Restitution dort die Statue nach wie vor als nationales Kulturgut gelistet ist: Staatseigentum (»proprietà Stato«) heißt es in der Spalte des juristischen Status (»condizione giuridica«), »Gallerie degli Uffizi« in der Spalte des Aufbewahrungsortes.[3] Die Lösung zu diesen Ungereimtheiten findet sich schließlich weiter unten: letzte Aktualisierung (»Data di aggiornamento«) 2006 – nun gut, offensichtlich scheint man sich seit der Restitution nicht die Mühe gemacht zu haben, den Objekteintrag zu aktualisieren. Doch das mit einem Link zu öffnende Datenblatt der Statue bietet weitere relevante Hinweise zur Objektgeschichte:[4] »Opera recuperata dal Ministro Siviero. La documentazione riguardante le date delle circostanze dell'alienazione e del recupero nin [sic] sono note.« Es lässt sich somit festhalten, dass die Kleinplastik in der Nachkriegszeit im Zuge der Restitutionsbemühungen des italienischen Diplomaten und mutmaßlichen Geheimagenten – von der italienischen Presse und Populärliteratur gern als »007« betitelt – Rodolfo Siviero (1911–1983) zurückgewonnen (»recuperata«) wurde.[5] Siviero gehörte nach dem Zweiten Weltkrieg zur italienischen Delegation für die Rückführung von Kulturgütern. Seine engagierten, allerdings mitunter diskutablen Bemühungen um die Suche nach Raubkunst und illegal außer Landes verlagerten Kulturgütern brachten ihm in Italien einen Heldenstatus ein, der aus heutiger Sicht einer Relativierung bedarf. Laut den weiteren Angaben im Datenblatt war die Kleinplastik in der 1984 im Florentiner Palazzo Vecchio gezeigten Schau *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero* gemeinsam mit noch rund 140 weiteren von der Bundesrepublik Deutschland an Italien restituierten Kunstwerken ausgestellt und gelangte einige Jahre später durch das Ministerialdekret vom 1. August 1988 in den Bestand der Uffizien. Bereits ein Gesetz aus dem Jahr 1950 hatte geregelt, dass alle an Italien restituierten Kulturgüter verstaatlicht werden sollten, unabhängig davon, ob sie sich vor ihrer Veräußerung oder Entwendung durch die Nationalsozialisten in italienischem Privatbesitz, im Handel oder in einem öffentlichen Museum befunden hatten;[6] das Dekret von 1988 regelte schließlich die definite Zuweisung der Objekte an verschiedene staatliche Museen im ganzen Land, in denen sie seitdem als kaum beachtete Zeugen der deutsch-italienischen Zeitgeschichte – zumeist in den Depots – schlummern.[7]

Dass sowohl die Umstände der Entwendung (»circostanze dell'alienazione«) als auch jene der Rückkehr (»recupero«) der *Heiligen Maria Magdalena* bereits 2006 als nicht näher bekannt bezeichnet wurden, sich jedoch vor- und nachher offensichtlich museumsintern niemand kritisch mit diesem Vermerk befassen wollte, sei indessen nur angemerkt – schließlich ließen sich zweifelsohne ähnliche Fälle auch in deutschsprachigen und anderen internationalen Museen verzeichnen. Problematischer hingegen gestaltet sich auf nationaler Ebene die Tatsache, dass die italienische Regierung generell seit Unterzeichnung der Washington Principles kaum Bemühungen gezeigt hat, die öffentlichen Sammlungsbestände


AUS DEM BESITZ
DER FIRMA A. S. DREY
MÜNCHEN
(RÄUMUNGSVERKAUF)

Versteigerung 151
am 17. u. 18. Juni 1936

PAUL GRAUPE / BERLIN W9
BELLEVUESTRASSE 3

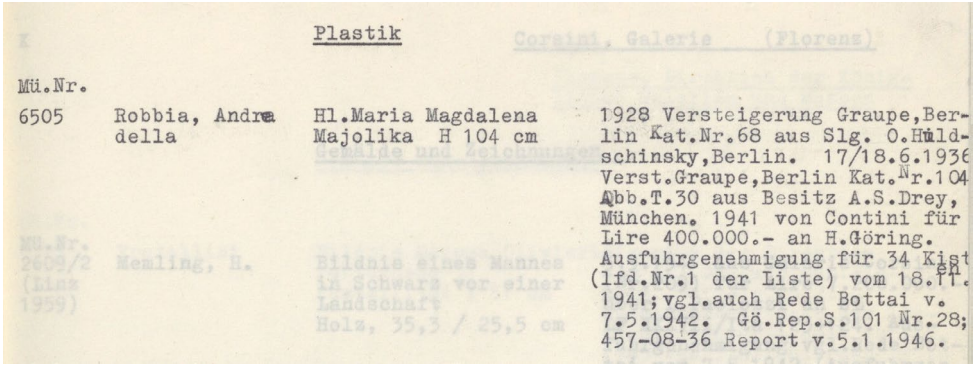
Tafel 30

104 Andrea della Robbia

Abb. 1a/b: Auktionskatalog Aus dem Besitz der Firma A. S. Drey München (Räumungsverkauf), Paul Graupe, Berlin, 17./18. Juni 1936, Titelblatt und Los 104, Tafel 30
Universitätsbibliothek Heidelberg, https://doi.org/10.11588/diglit.5694

– und ganz spezifisch jene von Deutschland an Italien zwischen 1945 und 1975 zurückgegebenen Kulturgüter – auf ihre Provenienzen zu prüfen. Geboten wäre dies zum einen, da die äußeren Restitutionen der Central Collecting Points nicht immer fehlerfrei verliefen,[8] vor allem aber, da sich unter den von Siviero aus Deutschland rekuperierten Werken nachweislich mehrere Objekte mit offenkundig jüdischen Vorprovenienzen befinden.[9]

Die mittlerweile entschlüsselte Provenienz der *Heiligen Maria Magdalena* und ihre erfolgte Restitution im Jahr 2020 stehen paradigmatisch für dieses Versäumnis, denn einer anlässlich der Restitution veröffentlichten Pressemitteilung der Kunstverwaltung des Bundes lässt sich entnehmen, dass die Statue 1954 von den Alliierten an Italien zurückgegeben wurde, da sie »ermittelt hatten, dass das Kunstwerk 1941 dort für die Sammlung von Hermann Göring erworben« worden war.[10] Nicht ersichtlich für die Alliierten war jedoch zu jenem Zeitpunkt, dass die Statue einige Jahre zuvor durch die Zwangsversteigerung des Lagerbestandes der Kunsthandlung A. S. Drey bei Paul Graupe über den transnationalen Kunstmarkt nach Italien zu dem prominenten Kunstsammler und -händler Alessandro Contini



Plastik

Mü.Nr.			
6505	Robbia, Andrea della	Hl.Maria Magdalena Majolika H 104 cm	1928 Versteigerung Graupe,Berlin Kat.Nr.68 aus Slg. O.Huldschinsky,Berlin. 17/18.6.1936 Verst.Graupe,Berlin Kat.Nr.104 Abb.T.30 aus Besitz A.S.Drey, München. 1941 von Contini für Lire 400.000.- an H.Göring. Ausfuhrgenehmigung für 34 Kist (lfd.Nr.1 der Liste) vom 18.11. 1941; vgl.auch Rede Bottai v. 7.5.1942. Gö.Rep.S.101 Nr.28; 457-08-36 Report v.5.1.1946.

Abb. 2 : Eintrag der *Heiligen Maria Magdalena* im Verzeichnis der der Treuhandverwaltung bekannt gewordenen Restitutionen von 1945 bis 1962, 1962

Koblenz, Bundesarchiv, B323, 572, Bl. 30

Bonacossi (1878–1955) gelangt war, der sie wiederum im Rahmen seiner wiederholten Verkäufe an Reichsminister Hermann Göring (1893–1946) weiterveräußert hatte. Der Treuhandverwaltung des Kulturguts hingegen war 1962 diese Provenienzkette bereits eindeutig bekannt *(Abb. 2)*, hinterfragt zu haben scheint sie dennoch niemand.[11]

Die bewegte Provenienz der Terracotta-Statue – ihr mehrmaliges Hin und Zurück über die Alpen – verweist somit auf die grenzüberschreitende Zirkulation von verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern, die offensichtlich auch den italienischen Kunstmarkt erreichten. Sie fordert zugleich aber auch auf zu einer vertieften Beschäftigung mit den nationalsozialistischen Kunsterwerbungen im verbündeten Italien, die neben den zahlreichen Ankäufen für Hermann Göring und jenen für den »Sonderauftrag Linz« durch Hans Posse (1879–1942) zudem noch bis 1943 unter anderem Handelsaktivitäten der Kunsthandlung Julius Böhler und der Münchener Kunsthandelsgesellschaft umfassten – ein ebenfalls bisher wenig erforschtes Feld.

Blick auf den größeren Kontext: transnationale Kunstankäufe im Zeichen der »Achse Berlin–Rom«

In welches historisch-politische Gefüge lässt sich der Ankauf der *Heiligen Maria Magdalena* durch Görings Agent Walter Andreas Hofer (1893–1975) für 400.000 Lire im Jahr 1941 in Florenz einordnen?[12] Welchen Strategien und Mechanismen lagen Erwerbungen dieser Art im Land des Bündnispartners zugrunde?[13] Fünf Jahre nach der durch Benito Mussolini (1883–1945) am 1. November 1936 proklamierten »Achse Berlin–Rom« befand sich das Bündnis zwischen Nazi-Deutschland und dem seit 1922 faschistisch regierten Italien auf einem politischen Höhepunkt, nachdem es mit dem Stahlpakt im Mai 1939 formalisiert worden war und sich Italien seit Kriegseintritt am 10. Juni 1940 gemeinsam mit Deutschland an der

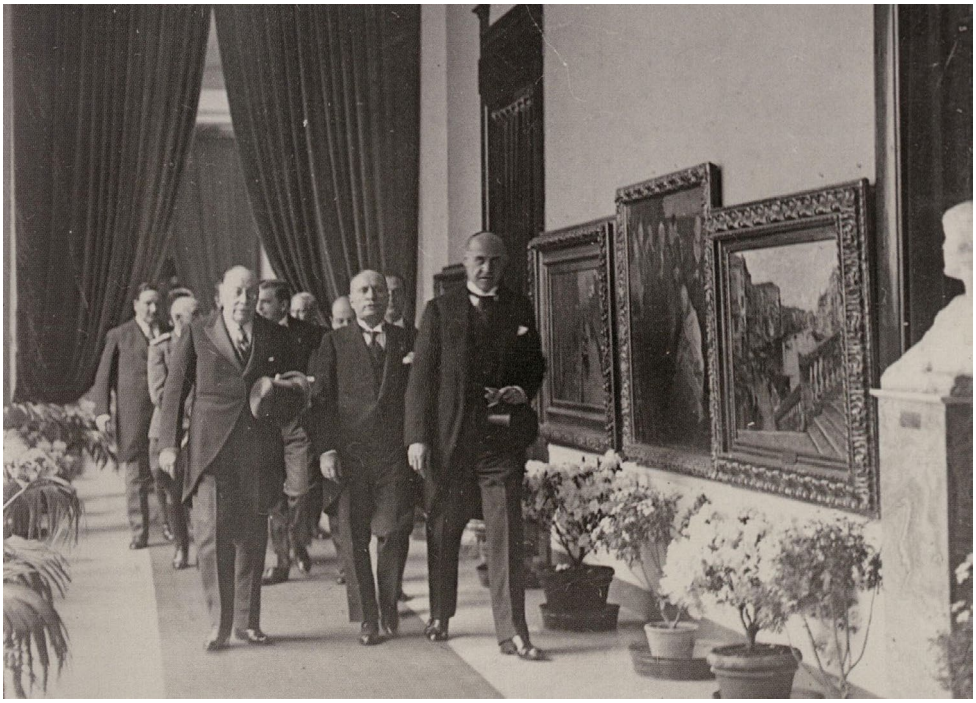
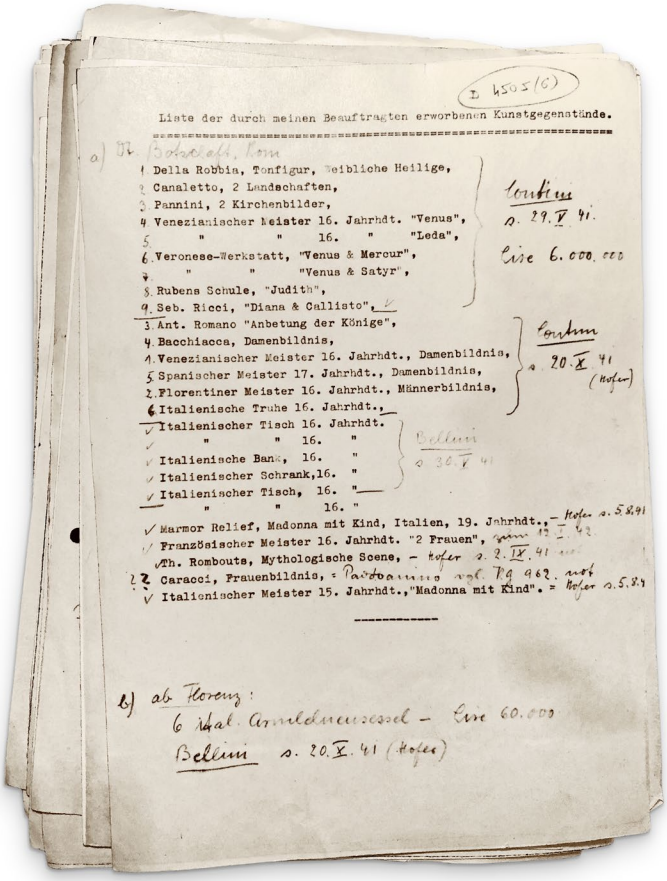


Abb. 3 : Alessandro Contini Bonacossi mit Benito Mussolini während eines Besuches der Ausstellung *Gli antichi pittori spagnoli*, 1930

Pazzi, Sandro: La donazione dimenticata. L'incredibile vicenda della collezione Contini Bonacossi. Mailand 2016, tav. XVII, © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi

Seite von Japan im Zweiten Weltkrieg befand. Dem militärischen Achsenbündnis vorausgegangenen war bereits seit den frühen 1930er Jahren eine aktive kulturpolitische Annäherung beider Länder, die im Rahmen bilateraler Ausstellungskooperationen und diplomatischer Besuche manifest wurde.[14] Nicht zuletzt schlug sich diese Verschränkung auch auf das italienische Kunstmarktgeschehen nieder, welches sich analog zu den bündnispolitischen Entwicklungen zunehmend auf die deutschsprachige Käuferschicht fokussierte und ab den 1940er Jahren kriegsbedingt nahezu ausschließlich auf die deutschen Erwerbungen angewiesen war.

Beispielhaft lässt sich dies aufzeigen anhand des florentinischen Kunsthandels, der aufgrund seiner traditionsreichen internationalen Vernetzung mit deutschsprachigen – zum Teil auch jüdischen – Kunsthändlern und -sammlern in jenen Jahren einen besonders dynamischen Handlungsrahmen darstellt.[15] Zu den bekanntesten Antiquaren der Stadt zählte neben Luigi Bellini (1883–1957) vor allem Eugenio Ventura (1887–1949), zu dessen Kundenkreis etwa Hans Posse und Philipp von Hessen (1896–1980) gehörten, die bei ihm für den »Sonderauftrag Linz« unter anderem im Juni 1941 ein großformatiges Reiterbild von Peter Paul Rubens für rund 2,6 Millionen Lire kauften.[16] Ebenso erwarb die Münchener Kunsthandlung Böhler



Liste der durch meinen Beauftragten erworbenen Kunstgegenstände.

a) Bolzicafi, Rom

1 Della Robbia, Tonfigur, Weibliche Heilige,
2 Canaletto, 2 Landschaften,
3 Pannini, 2 Kirchenbilder,
4 Venezianischer Meister 16. Jahrhdt. "Venus",
5 " " 16. " "Leda",
6 Veronese-Werkstatt, "Venus & Mercur",
7 " " "Venus & Satyr",
8 Rubens Schule, "Judith",
9 Seb. Ricci, "Diana & Callisto",

Contini s. 29.V.41. Lire 6.000.000

3 Ant. Romano "Anbetung der Könige",
4 Bacchiacca, Damenbildnis,
1 Venezianischer Meister 16. Jahrhdt., Damenbildnis,
5 Spanischer Meister 17. Jahrhdt., Damenbildnis,
2 Florentiner Meister 16. Jahrhdt., Männerbildnis,
6 Italienische Truhe 16. Jahrhdt.,
Italienischer Tisch 16. Jahrhdt.
" " 16. "
Italienische Bank, 16. "
Italienischer Schrank, 16. "
Italienischer Tisch, 16. "
" " 16. "

Contini s. 20.X.41 (Hofer)

Bellini s. 30.V.41

Marmor Relief, Madonna mit Kind, Italien, 19. Jahrhdt., – Hofer s. 5.8.41
Französischer Meister 16. Jahrhdt. "2 Frauen",
Th. Rombouts, Mythologische Scene, – Hofer s. 2.IX.41
Caracci, Frauenbildnis, = Pordenone vgl. Pg 462. Hofer s. 5.8.4
Italienischer Meister 15. Jahrhdt., "Madonna mit Kind". =

b) ab Florenz:
6 ital. Armlehnensessel – Lire 60.000
Bellini s. 20.X.41 (Hofer)

Abb. 4 : Bestätigungsschreiben von Hermann Görings Agent Walter Andreas Hofer an Contini Bonacossi, 29.05.1941
Paris, Archives Nationales, AJ/40/1683, Achats de Göring en Italie 1940–42

bei Ventura im Sommer 1941 eine *Veduta Veneziana* sowie rund ein Jahr später eine Andrea della Robbia zugeschriebene Tongruppe.[17] Umgekehrt importierte der florentinische Antiquar im selben Jahr mehrere Kunstwerke aus München, deren Provenienzen näher nachzugehen sich sicher lohnen würde und von denen ein Porträt Johanna von Österreichs anschließend vom italienischen Staat angekauft wurde.[18] Des Weiteren lassen sich mehrere Transaktionen mit Görings Chefeinkäufer Hofer rekonstruieren, wozu auch der im Winter 1942/43 eingefädelte Bildertausch zählt, bei dem Ventura neun Gemälde französischer Impressionisten aus beschlagnahmten Pariser Kunstsammlungen, u. a. von Paul Rosenberg und Alfred Lindenbaum, gegen elf italienische Altmeister erhielt.[19] Das Restitutionsverfahren der Nachkriegszeit brachte rasch zutage, dass die Provenienzen und Umstände des Entzuges Ventura von vornherein bekannt waren, ihn also nicht davon abgehalten hatten, die Werke für den lukrativen Weiterverkauf auf dem florentiner Kunstmarkt zu gewinnen.[20]

Ein weiterer wichtiger Handelskontakt war in Florenz besonders für Görings Kunstankäufe

der von Mussolini 1939 zum *Senatore del Regno* ernannte Alessandro Contini Bonacossi *(Abb. 3)*, der neben seiner politischen Rolle auch auf dem internationalen Kunstmarkt bereits seit den 1920er Jahren eine feste Größe darstellte.[21] Walter Andreas Hofer wurde 1941 bei Contini Bonacossi eingeführt durch ihren gemeinsamen Bekannten und ehemaligen Kunstsammler Gottlieb Friedrich Reber (1880–1959), der nach der »Machtergreifung« Hitlers aufgrund seines hohen Standes als Freimaurer zunächst in die Schweiz geflohen war, bis er von seinem ehemaligen Assistenten Hofer als Mittelsmann für Görings Kunstankäufe akquiriert und nach Florenz geschickt worden war.[22] Die eingangs besprochene Heiligenstatue war mit noch acht anderen Kunstwerken – darunter zwei Canaletto-Landschaften und ein Gemälde *Diana und Callisto* von Sebastiano Ricci – Gegenstand des ersten großen Geschäftes zwischen Contini Bonacossi und Göring, das am 29. Mai 1941 für insgesamt sechs Millionen Lire abgewickelt wurde *(Abb. 4)*.[23] Bis zum Frühjahr 1943 sollte Hofer bei dem *Senatore* insgesamt rund 49 Kunstwerke für Görings Privatsammlung erwerben, die nach ihrem Ankauf zunächst in den deutschen diplomatischen Vertretungen in Kisten gelagert und schließlich mit Görings Sonderzug steuerfrei exportiert werden konnten.

Ermöglicht wurden diese Ausfuhren durch die Intervention des jungen aufstrebenden italienischen Außenministers Galeazzo Ciano (1903–1944),[24] der nicht nur den protestierenden italienischen Erziehungsminister Giuseppe Bottai (1895–1959) zum Erlass der Ausfuhrgenehmigungen bewegte, sondern zugleich auch noch großzügigerweise die anfallenden Exportsteuern über sein Außenministerium abrechnen ließ.[25] Im Gegenzug für sein Entgegenkommen erhielt Ciano von Göring – beide kannten sich seit den frühen 1930er Jahren – nachweislich mindestens ein Gemälde seines Lieblingskünstlers Giovanni Boldini, das in Paris von dem jüdischen Kunstsammler Georges Wildenstein (1892–1963) unter Druck verkauft worden war *(Abb. 5)*.[26] Ciano hatte zuvor über die deutsche Botschaft seine Boldini-Vorliebe verlauten und zudem auf eigene Initiative jüdische Besitzer von Boldini-Werken in Paris eruieren lassen, deren Adressen schließlich von dem deutschen Botschafter Hans Georg von Mackensen (1883–1947) an Göring weitergeleitet wurden.[27] Während also die Heiligenstatue aus ursprünglich jüdisch-deutschem Besitz somit im Rahmen bündnispolitischer Beziehungen fünf Jahre nach ihrer Zwangsversteigerung in Berlin wieder aus Italien nach Deutschland zurückkehrte, diesmal jedoch in die Sammlung Görings einging, fand im Gegenzug ein unrechtmäßig entzogenes Boldini-Gemälde aus jüdisch-französischem Besitz in dem faschistischen Außenminister Ciano einen neuen Besitzer in Italien.

Von der Nachkriegszeit bis heute: Reflexion zum Restitutionsgeschehen

Obgleich den Alliierten die hier skizzierten, komplizenhaften Mechanismen der deutschen Kunsterwerbungen in Italien unmittelbar nach Kriegsende nicht umfassend bekannt waren, sahen sie zunächst allein aufgrund des bis zum 8. September 1943 bestandenen Achsenbündnisses keine Grundlage für die Rückgabeforderungen der italienischen Nachkriegsregierung. Dennoch erteilten die Alliierten 1948 aufgrund »politische[r] Überlegungen« eine sogenannte *Exceptional Return Order*, mittels derer jene Kulturgüter nach Italien zurückgeführt wurden,

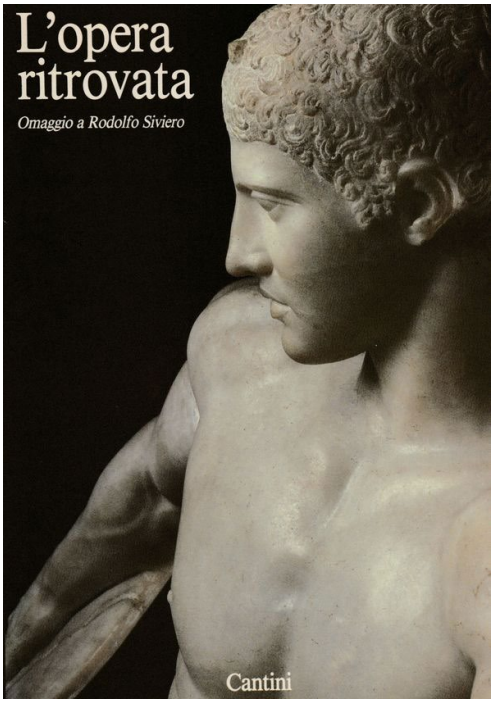
die nach dem Bruch des Bündnisses illegitim nach Deutschland transloziert oder in den Salzminen der Alpen aufgefunden worden waren.[28] Erst einige Jahre später wurden im Zuge eines am 27. Februar 1953 abgeschlossenen Abkommens zwischen Bundeskanzler Konrad Adenauer (1876–1967) und dem italienischen Ministerpräsident Alcide de Gasperi (1881–1954) eine Vielzahl jener Kulturgüter an Italien restituiert, die von Görings und Hitlers Kunstagenten noch während des Bündnisses erworben worden waren. Wie der Jurist Emanuel C. Hofacker rekonstruieren konnte, waren diese Restitutionen tatsächlich aus juristischer Sicht nicht »fundiert«, sondern basierten vielmehr auf Adenauers Bemühungen, Italien als »wichtigen Partner für die Wiederintegration der Bundesrepublik in der europäischen Staatengemeinschaft« zu gewinnen.[29]

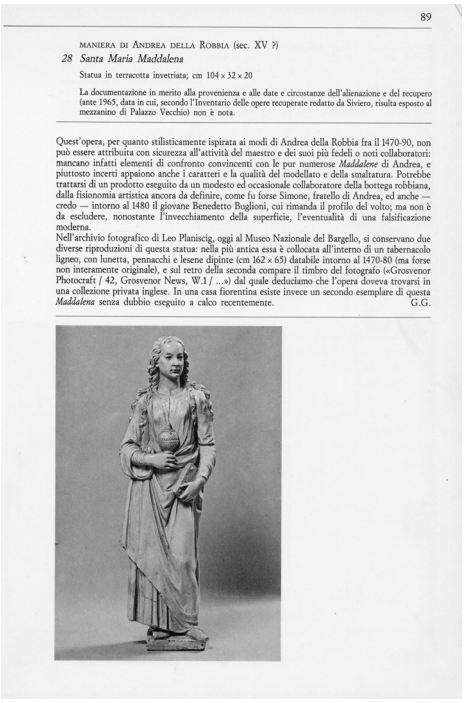
Vor diesem Hintergrund also reiste die von Göring erworbene Terracotta-Statue erneut über die Alpen nach Florenz, wo sie 1984 in der erwähnten Ausstellung im Palazzo Vecchio als eine der zurückgewonnenen Errungenschaften präsentiert wurde *(Abb. 6)*.[30] Nach ihrer Überführung an die Uffizien geriet die Terracotta-Statue allerdings in deren reich gefüllten Depots für Jahrzehnte in Vergessenheit, bis sie schließlich im Februar 2020 traditionell zunächst als äußere Restitution auf staatlicher Ebene an die deutsche Bundesregierung zurückgegeben und danach als interne Restitution von Seiten der Bundesregierung an die rechtmäßigen Erben übergeben wurde.[31]

Im Fall des an Ciano geschenkten Boldini-Gemäldes erfolgte hingegen bisher keine Rückgabe, obschon der mittlerweile verstorbene Daniel Wildenstein das Werk bereits 1989 ganz zufällig auf einer Boldini-Ausstellung in Mailand als das seiner Vorfahren wiedererkannt und daraufhin einen jahrelangen Rechtsstreit mit verschiedensten italienischen Gerichten geführt hatte. 2005 schließlich sprach der oberste italienische Gerichtshof dem damaligen Besitzer, einem Privatsammler aus Bologna, das Besitzrecht zu.[32] Wildenstein habe nicht ausreichend beweisen können, dass das Werk der Familie tatsächlich unrechtmäßig entzogen wurde bzw. dass der Verkauf an Karl Haberstock tatsächlich unter Druck stattgefunden hatte. In Anbetracht der eindeutigen Sachlage der Arisierung der Wildenstein & Cie in Paris sowie den anschließenden Verkäufen durch den Zwangsverwalter an Karl Haberstock erscheint das Urteil des Kassationsgerichtshofes aus heutiger Perspektive mehr als paradox.[33] Zwanzig Jahre später wäre unter Berücksichtigung der 2024 auch von Italien bekräftigten »Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-confiscated Art«,[34] die vor allem auch klare Positionen zu Verkäufen unter Druck und Zwang beziehen, eine andere juristische Einschätzung wünschenswert – sollte das Gemälde von Boldini noch einmal auf dem italienischen Kunstmarkt auftauchen.

Die unterschiedlichen Umstände des Entzuges, der Translokation und (Weiter-)Veräußerung der mit Görings Kunsthandelsaktivitäten verbundenen Fälle führen beispielhaft vor Augen, mittels welch komplexer Wege verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut aus Deutschland und aus anderen von den Nationalsozialisten besetzen Ländern in das Bündnisland Italien gelangten. Sei es über den internationalen Handel, durch Tauschgeschäfte oder als diplomatische Geschenke: Kulturgüter aus ehemals jüdischem Besitz zirkulierten in den 1930er und 1940er Jahren grenzüberschreitend, fanden (zeitweise) Eingang in Privatsammlungen und öffentliche Museen oder aber gelangten erneut auf den Kunstmarkt, wo sie weiter zirkulierten – die *Heilige Maria Magdalena* steht exemplarisch für gleich mehrere dieser Optionen. Völlige Unwissenheit über die belasteten Provenienzen kann man – das dürften

Abb. 5: Giovanni Boldini, *La danzatrice spagnola Anita de la Feria*, 1901, Öl auf Leinwand, 70 × 60 cm
Ausstellungskatalog Boldini, Mailand, Palazzo della Permanente, 1989, S. 182





89

MANIERA DI ANDREA DELLA ROBBIA (sec. XV ?)

28 Santa Maria Maddalena

Statua in terracotta invetriata; cm 104 x 32 x 20

La documentazione in merito alla provenienza e alle date e circostanze dell'alienazione e del recupero (ante 1965, data in cui, secondo l'Inventario delle opere recuperate redatto da Siviero, risulta esposto al mezzanino di Palazzo Vecchio) non è nota.

Quest'opera, per quanto stilisticamente ispirata ai modi di Andrea della Robbia fra il 1470-90, non può essere attribuita con sicurezza all'attività del maestro e dei suoi più fedeli o noti collaboratori: mancano infatti elementi di confronto convincenti con le pur numerose *Maddalene* di Andrea, e piuttosto incerti appaiono anche i caratteri e la qualità del modellato e della smaltatura. Potrebbe trattarsi di un prodotto eseguito da un modesto ed occasionale collaboratore della bottega robbiana, dalla fisionomia artistica ancora da definire, come fu forse Simone, fratello di Andrea, ed anche — credo — intorno al 1480 il giovane Benedetto Buglioni, cui rimanda il profilo del volto; ma non è da escludere, nonostante l'invecchiamento della superficie, l'eventualità di una falsificazione moderna.

Nell'archivio fotografico di Leo Planiscig, oggi al Museo Nazionale del Bargello, si conservano due diverse riproduzioni di questa statua: nella più antica essa è collocata all'interno di un tabernacolo ligneo, con lunetta, pennacchi e lesene dipinte (cm 162 × 65) databile intorno al 1470-80 (ma forse non interamente originale), e sul retro della seconda compare il timbro del fotografo «Grosvenor Photocraft / 42, Grosvenor News, W.1 / ...» dal quale deduciamo che l'opera doveva trovarsi in una collezione privata inglese. In una casa fiorentina esiste invece un secondo esemplare di questa *Maddalena* senza dubbio eseguito a calco recentemente. G.G.

Abb. 6 a/b: Katalog und Werkeintrag der *Heiligen Maria Magdalena* der Ausstellung *L'Opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*

Ausstellungskatalog L'Opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero. Florenz, Palazzo Vecchio, 1984, Titelblatt und S. 89

die Ausführungen ebenfalls deutlich gemacht haben – den italienischen Akteuren nur selten einräumen. Eine kritisch diachronische Annäherung an die Akteure des vergangenen Jahrhunderts aus Kunsthandel, Sammlungswesen und Politik wäre demnach äußerst wünschenswert, ebenso wie eingehende Provenienzrecherchen zu den Kulturgütern aus ihrem Besitz oder mit denen sie Handel betrieben haben. Denn, obgleich die Restitution der Heiligenstatue zweifelsohne als Erfolg zu verzeichnen ist, so bleibt in Anbetracht der schleppenden Vergangenheitsbewältigung Italiens und der damit verbundenen stagnierenden Provenienzforschung in italienischen Museen trotz allem die Frage bestehen, wann und wie Italien achtzig Jahre nach Kriegsende seine »historische Verantwortung« einzulösen gedenkt.[35] Dies gilt hinsichtlich der von der faschistischen Regierung aktiv betriebenen antisemitischen Judenverfolgung im eigenen Land, aber auch bezüglich gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Wechselbeziehungen zum nationalsozialistischen Bündnispartner, wie sie hier auf der Folie des Kunsthandels beispielhaft thematisiert wurden.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. Reuther, Silke: Der ›Räumungsverkauf‹ der Kunsthandlung A. S. Drey, in: Schulze, Sabine/Reuther, Silke (Hrsg): Raubkunst? Provenienzforschung zu den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hamburg 2016, S. 66–69. Siehe auch den Beitrag von Stephan Klingen und Franziska Eschenbach in diesem Band.

2 Es sei darauf hingewiesen, dass die Provenienzforschung in Italien gleichsam die Aufmerksamkeit richten sollte auf die unrechtmäßigen Verlagerungen und Enteignungen von Kulturgütern während der faschistischen Judenverfolgung sowie auch im Kontext der kolonialen Vergangenheit Italiens. Siehe hierzu u. a. Gaudenzi, Bianca: Cultural Restitution and the ›Rediscovery‹ of the Holocaust in Italy, 1989–2003, in: Journal of Modern European History, Vol. 21 (3), 2023, S. 377–394.

3 Objekteintrag: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900233151 (zuletzt abgerufen am 08.11.2025).

4 Abrufbar über »SCHEDA COMPLETA (PDF)« auf der in Anm. 3 angegebenen Website (zuletzt abgerufen am 08.11.2025). Die folgenden Zitate und Verweise wurden dem tabellarischen Werkeintrag entnommen.

5 Siehe zu seiner Vita u. a. Bottari, Francesca: Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte. Rom 2016.

6 Legge 14.01.1950, no. 77; Gazzetta Ufficiale, 20.03.1950, no. 66, https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1950-01-14;77 (zuletzt abgerufen am 14.01.2026).

7 Historische Dokumente aus dem Archiv der Direzione Generale im Archivio Centrale dello Stato (ACS) belegen eindrücklich, dass sich die italienischen Museumsdirektoren bereits seit der unmittelbaren Nachkriegszeit geradezu um die Zuteilung der Kunstwerke rissen. Vgl. bspw. Rom, ACS, MPI, AABBAA, Div. III, 1929–60, 309, Opere d'arte donate ai tedeschi, Pasquale Rotondi an Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 07.11.1950.

8 Verwiesen sei beispielsweise auf den Fall des angeblichen jugoslawischen Restitutionsbeauftragten Ante Topic Mimara (1898–1987), der beim Central Collecting Point in München anhand gefälschter Objektlisten die Restitution von 166 Kunstwerken an Jugoslawien erzielte, obschon diese eigentlich anderen Ländern zugestanden hätten: https://www.zeit.de/2002/10/Lizenz_zum_Raffen (zuletzt abgerufen am 10.11.2025).

9 Ähnlich hat bereits 2019 Francesca Coccolo diese Frage aufgeworfen: Coccolo, Francesca: Rodolfo Siviero between Fascism and the Cold War: Negotiating Art Restitution and ›Exceptional Returns‹ to Italy after Second World War, in: Studi di Memofonte, Nr. 22 (2019), S. 198–204, hier S. 204.

10 Kunstverwaltung des Bundes, Pressemitteilung, Bund übergibt NS-Raubkunst an Erben, 05.06.2020: https://kunstverwaltung.bund.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/PM_03_2020.html (zuletzt abgerufen am 08.11.2025).

11 Vgl. Koblenz, Bundesarchiv, B323, 572, Verzeichnis der der Treuhandverwaltung bekannt gewordenen Restitutionen von 1945 bis 1962, 1962, Bl. 30.

12 Information zum Preis entnommen von der Provenienzdatenbank.Bund: https://kunstverwaltung.bund.de/SharedDocs/Provenienzen/DE/6000_6999/6505.html (zuletzt abgerufen am 15.11.25).

13 Zu diesen bündnispolitischen Dynamiken und Kunsterwerbungen hat die Autorin dieses Beitrags 2025 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz ihre Dissertation verteidigt, deren Publikation für 2026 geplant ist.

14 Zur Vertiefung des Achsenbündnisses sowie zur maßgebenden Rolle Görings sei verwiesen auf Fehlhaber, Nils: Netzwerke der »Achse Berlin–Rom«: Zusammenarbeit faschistischer und nationalsozialistischer Führungseliten 1933–1943. Köln 2019.

15 Siehe hierzu den Beitrag von Katharina Thurmair in diesem Band sowie spezifisch zur Thematik deutschsprachiger jüdischer Exilanten in Florenz: Hüls-Valenti, Katharina: Zwischen (Zu-)Flucht und NS-Kultur-

gutentzug. Jüdische Kunstsammler in Florenz (1935–1945), in: Fischer, Rotraut/Voci, Anna Maria (Hrsg.), Deutsch-Florentiner. Würzburg 2026.

16 Vgl. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, DKA, NL Posse, Hans, Reisetagebuch IV, Notiz vom 14.06.1941. Es handelt sich um: Peter Paul Rubens, *Reiterbildnis mit Harnisch eines Herren aus dem Hause Doria,* Linz-Nr. 1975, Mü-Nr. 7702; eine ausführliche Rekonstruktion des Erwerbes hat die Autorin in ihrer Dissertation (siehe Anm. 13) vorgenommen.

17 Florenz, Ufficio Esportazione, Arte Antica 1941, Ausfuhransuchen 3, 13.08.1941; ebd., Arte Antica 1942, Ausfuhransuchen 43, 06.06.1942, sowie dazugehörig die Karteikarte der Böhler re:search Datenbank »München: M_42-0068«, auf der verzeichnet ist, dass die Tongruppe im Juni 1944 an den Verleger Ferdinand Springer weiterveräußert wurde: http://boehler.zikg.eu/content/5f1abded1450f (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

18 Vgl. Florenz, Ufficio Esportazione, Riesportazione e Licenze Scadute, 1938–1947, Lizenz 871, 09.01.1941, und Lizenz 872, 11.02.1941. Letztere mit Fotos der Werke und dem Verweis auf den Ankauf durch den Staat.

19 Der Fall wurde u. a. aufgearbeitet von Pellegrini, Emanuele: Göring in Italy. The Ventura Case, in: Fuhrmeister, Christian/Murovec, Barbara (Hrsg): Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century. Wien/Köln 2022, S. 145–162.

20 Washington, NARA M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«), Munich CCP, 1945–1951, Restitution Research Records, Göring Hermann: Art Exchange with Eugenio Ventura (Italy).

21 Zur Vita Contini Bonacossis und seiner Händlertätigkeit siehe Toffali, Eva: Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre: Kress e gli altri. Novità degli archivi fiorentini e romani (1929–1939), in: Gazzetta Antiquaria, 18.04.2016: https://www.antiquariditalia.it/download/file/144 (zuletzt abgerufen am 08.11.2025).

22 Reber war ein deutscher Textilmagnat und bedeutender Kunstsammler moderner Kunst, dessen bewegte Lebensgeschichte sowie seine Aktivitäten für Göring in Italien noch eingehender Beschäftigung bedürfen, siehe u. a. https://www.metmuseum.org/it/research-centers/leonard-a-lauder-research-center/research-resources/modern-art-index-project/reber (zuletzt abgerufen am 03.12.2025).

23 Paris, Archives Nationales (AN), Aj/40/1683, *Achats de Göring en Italie 1940–42*, Bestätigungsschreiben an Contini Bonacossi, 29.05.1941. Die *Heilige Maria Magdalena* ist an erster Position verzeichnet: »Andrea Della Robbia, Sainte Magdalene« (in Bleistift dahinter »Plastik, Tonfigur, weiß«). Herzlichen Dank an Anna-Jo Weier für den Fund und die Bereitstellung der Materialien.

24 Zu Galeazzo Ciano siehe Hof, Tobias: Galeazzo Ciano: The Fascist Pretender. Toronto 2021.

25 Dies belegt unter anderem die historische Dokumentation der deutschen Botschaft in Rom. So notierte beispielsweise der Gesandte Dörtenbach bezüglich der Ausfuhren der erworbenen Werke Görings, die »Ausfuhrabgabe für die Kunstgegenstände werde ebenso wie bei den früheren Sendungen vom italienischen Aussenministerium bezahlt werden.« Berlin, Politisches Archiv des Auswärtigen Amts (PA AA), Rom Quirinal Geheim, B 186, Aufzeichnung Dörtenbach, Rom, 18.05.1942.

26 Bei dem Werk handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das Gemälde: Giovanni Boldini, *La danzatrice spagnola Anita del Feria,* 1901, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm. Die Quellenlage divergiert teilweise hinsichtlich des Besitzwechsels und nennt unter anderem Joachim von Ribbentrop (1893–1956) als kurzzeitigen Besitzer, der es dann wiederum Galeazzo Ciano geschenkt haben soll.

27 Vgl. Berlin, PA AA, Rom Quirinal Geheim, B 186, Mackensen an Bodenschatz, 25.02.1942.

28 Hofacker, Emanuel C.: Rückführung illegal verbrachter italienischer Kulturgüter nach dem Ende des 2. Weltkriegs. Hintergründe, Entwicklung und rechtliche Grundlagen der italienischen Restitutionsforderungen. Berlin 2004, hier S. 198. Vgl. auch Gaudenzi, Bianca: The ›Return of Beauty‹? The politics of restitution of Nazi-looted art in Italy, the Federal Republic of Germany and Austria, 1945–1998, in: European Review of History, 28/2, 2021, S. 323–346.

29 Ebd.

30 Erwähnt sei, dass die Statue auch von persönlicher Bedeutung für Siviero gewesen sein muss, da er sich von ihr einen Gipsabguss anfertigen ließ, der noch heute in der Casa Museo Rodolfo Siviero in Florenz ausgestellt ist.

31 Am Ende desselben Jahres wechselte die Statue bereits erneut ihren Besitzer, als sie für 37.800 britische Pfund (ca. 45.000 Euro) bei Sotheby's in London veräußert wurde. Obschon der Erlös den ursprünglichen Schätzwert um das Dreifache übertraf, wird die Kenner des Kunstmarktes die niedrige Summe für eine mehr als fünfhundert Jahre alte Statue von Andrea della Robbia doch verwundern. In der Tat hatte die Statue innerhalb der wenigen Monate von der Restitution bis zur Versteigerung ihre kunsthistorische Zuschreibung eingebüßt und wurde nurmehr als »Manner of Andrea della Robbia […], probably 19th century« gelistet, da ein Thermolumineszenz-Verfahren gezeigt hatte, dass der Abguss vor weniger als zweihundert Jahren gebrannt worden war. Ihre Provenienz hingegen büßte sie nicht ein, vielmehr wurde diese bei der Auktion als wertsteigernder Faktor ausführlich von Sotheby's hervorgehoben: Aukt.-Kat. Sotheby's, London, Old Master Sculpture and Works of Art, 05.12.2020, Los 37: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/old-master-sculpture-and-works-of-art/manner-of-andrea-della-robbia-1435-1525-italian (zuletzt abgerufen am 20.11.2025).

32 Vgl. https://www.ilrestodelcarlino.it/ferrara/2007/10/15/41057-torna_casa_danzatrice_spagnola_boldini.shtml (zuletzt abgerufen am 15.11.2025.).

33 Zur Geschichte der Wildenstein-Sammlung siehe: https://agorha.inha.fr/detail/484 (zuletzt abgerufen am 23.11.2025).

34 Siehe: https://www.state.gov/office-of-the-special-envoy-for-holocaust-issues/best-practices-for-the-washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art (zuletzt abgerufen am 23.11.2025).

35 Pressemitteilung 67, 21.02.2020: https://www.bundesregierung.de/breg-de/service/archiv/italien-uebergibt-ns-raubkunst-an-deutschland-kulturstaatsministerin-gruetters-gemeinsam-historische-verantwortung-einloesen--1724334 (zuletzt abgerufen am 24.11.2025).

»KUNSTHANDEL INTERNATIONAL«

Paul Klee, *Cold City*, Aquarell, 1921, Metropolitan Museum of Art, New York, Detail

© *The Berggruen Klee Collection, 1987*

Franziska Eschenbach und Stephan Klingen

DIE MÜNCHNER KUNSTHANDLUNG A. S. DREY UND IHR INTERNATIONALES NETZWERK

Die Provenienzforschung im Kunsthandel – insbesondere im Auktionswesen – erfolgt ähnlich wie in den Museen meist als objektbezogene Einzelfallrecherche. Zur Bewertung und Einordnung der ermittelten Provenienzstationen ist sie jedoch besonders auf Ergebnisse der Kontext- und Grundlagenforschung angewiesen. Dort finden sich idealerweise Referenzkenntnisse zu Akteuren (Händler, Sammler, Museen), Netzwerken, Märkten, Transferwegen und relevanten Archivalien. Diese sind die Voraussetzungen für eine sachgerechte Beurteilung einzelner Objekte.

Fehlen solche grundlegenden Untersuchungen oder – wie im Fall der Kunsthandlung A. S. Drey – sind sie zwar vorhanden, liegen aber nicht referenzierbar vor, so wird die Forschung im Kunsthandel mit seinen engen Zeitfenstern besonders schwierig. Dies gilt auch für die Beschäftigung mit der Firmengeschichte von A. S. Drey, da sich Forschung und Restitutionsbemühungen bislang hauptsächlich auf die Auktion des Warenbestandes bei Paul Graupe im Sommer 1936 konzentrierten. Die Recherchen zur Firmengeschichte A. S. Drey, zum Arisierungsprozess und der Verflechtung mit den ausländischen Filialen machen jedoch deutlich, dass die Verkäufe des Warenbestandes noch eingehender untersucht werden müssen. Insbesondere der internationale Aspekt der renommierten Münchner Kunsthandlung soll im Fokus dieses Beitrags stehen.

»Die weltbekannte auf bald 100 Jahre des Bestehens zurückblickende Kunsthandlung A. S. Drey in München ist, wie schon berichtet, umgestellt und von einer neuen Gesellschaft übernommen worden, deren Geschäftsführer Herr Walter Bornheim ist.«[1]

Mit dem verharmlosenden Begriff der »Umstellung« beschreibt die *Weltkunst* im Mai 1937 die Folgen der jahrelangen Unterdrückungs- und Verdrängungsmaßnahmen des NS-Staates gegen die Kunsthandlung A. S. Drey. Die Übernahme des Geschäfts durch Walter Bornheim (1881–1971) markierte das Ende einer über achtzigjährigen, äußerst erfolgreichen Handels-

Abb. links: Lucas Cranach d. Ältere, Detail aus Abb. 6

Abb. 1: Frontansicht des von Gabriel von Seidl erbauten Geschäfts- und Privathauses von Siegfried Drey am Maximiliansplatz 7, Maximiliansplatz/Ecke Ottostraße in München
Der Baumeister, Jg. 11, 1913, Tafel 87

tradition, die das Renommee des Münchner Kunstmarktes maßgeblich geprägt hatte. Eine besondere Bedeutung kam dabei den ausländischen Dependancen zu: Waren die Filialen in Paris und Den Haag gegründet worden, um neue Märkte zu erschließen oder Handelsbeschränkungen zu umgehen, so waren die späteren Niederlassungen in Brüssel und London eine unmittelbare Folge der Vertreibung der jüdischen Teilhaber Fritz Stern und Franz Drey.

Die Gründung der Firma A. S. Drey

Geheimrat Siegfried Drey (1859–1936) führte die 1838 im fränkischen Heidingsfeld gegründete Antiquitätenhandlung seit 1891 gemeinsam mit seinem Schwager Adolf Stern (1845–1913). Die Kunsthandlung war zuvor vom Firmengründer Aaron Schmay Drey (1813–1891), dem Vater Siegfrieds, zunächst von Heidingsfeld nach Würzburg und 1852 schließlich nach München verlegt worden. Die Ernennung zum Königlich-Bayerischen Hoflieferanten im Jahr 1874 kann als deutliches Indiz für den wachsenden Erfolg des Unternehmens gelten.

Der geschäftliche Aufstieg des Hauses fand einen Höhepunkt mit dem Neubau eines repräsentativen Geschäfts- und Wohnhauses nach Plänen Gabriel von Seidls. Das 1913 vollendete imposante Gebäude im Herzen Münchens bot allein im Erdgeschoss mehr als 1.100 Quadratmeter Fläche für die Präsentation der Warenbestände *(Abb. 1, 2)*.

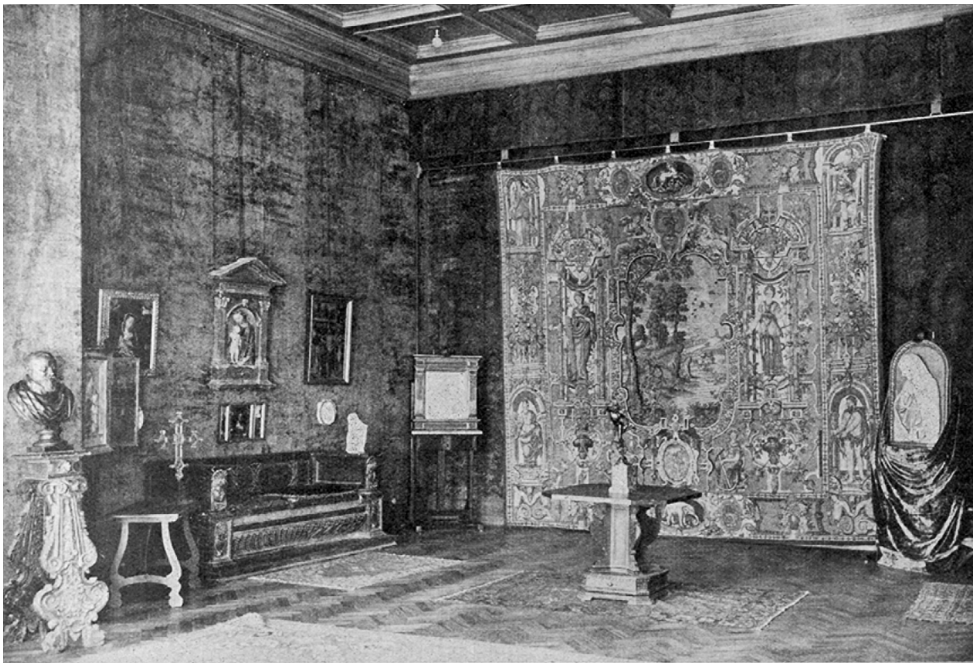


Abb. 2: Innenräume der Kunsthandlung A. S. Drey
Der Cicerone, Jg. 4, 1912, Abb. auf S. 389

Gründung der ersten ausländischen Dependancen

Schon früh begannen die Teilhaber, die Firma international aufzustellen. Über die Aktivitäten der ersten Niederlassung in Paris, die 1907 in der Avenue des Champs-Élysées Nr. 55 eröffnet wurde, ist allerdings kaum etwas bekannt. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurden die Warenbestände als feindliches Vermögen sequestriert und zu Beginn der 1920er Jahre im Hôtel Drouot versteigert.[2] Zu diesem Zeitpunkt war bereits die nächste Generation in die Geschäftsführung des Münchner Stammhauses nachgerückt. 1913 traten die Söhne Siegfried Dreys, Paul (1884–1953) und Franz Drey (1886–1952)[3], sowie die Söhne Adolf Sterns, Ludwig (1882–1939) und Friedrich Stern (1888–1970)[4], als Teilhaber in die Firma ein *(Abb. 3)*.[5]

Im Jahr 1919 gründeten die Teilhaber die Kunsthandlung »A. S. Drey & Co.« mit Sitz in Den Haag.[6] Mit der Eröffnung ausländischer Tochterfirmen versuchten zahlreiche deutsche Kunsthändler nach dem Ersten Weltkrieg, die für das Deutsche Reich geltenden Einschränkungen im Zahlungs- und Handelsverkehr zu umgehen. Die Vermutung, dass es sich bei der Filiale in Den Haag um eine reine »Briefkastenfirma«[7] handelte, ließ sich nicht vollständig entkräften, da sich in Zusammenhang mit den bekannten Adressen Nassanlaan 23 und ab 1929 Javastraat 27a keine kunsthändlerischen Aktivitäten wie Zeitungsannoncen, Ausstellungen, Kataloge oder andere Werbemaßnahmen nachweisen lassen.[8]

Im Dezember 1927 folgte die Gründung der New Yorker Dependance »A. S. Drey – Antique Paintings and Works of Art« in der Fifth Avenue Nr. 680, in unmittelbarer Nachbarschaft

zur Kunsthandlung »Duveen Brothers«, mit der enge Geschäftsbeziehungen bestanden *(Abb. 4)*.[9] Bereits seit den späten 1910er Jahren hatte das Münchner Stammhaus Beziehungen zum amerikanischen Absatzmarkt, der sich zunehmend zu einem wichtigen Standbein entwickelte: So erzielte die Münchner Firma 1928 mit Auslandsverkäufen einen Umsatz von über 900.000 Reichsmark, was 60 Prozent des Gesamtumsatzes entsprach.[10]

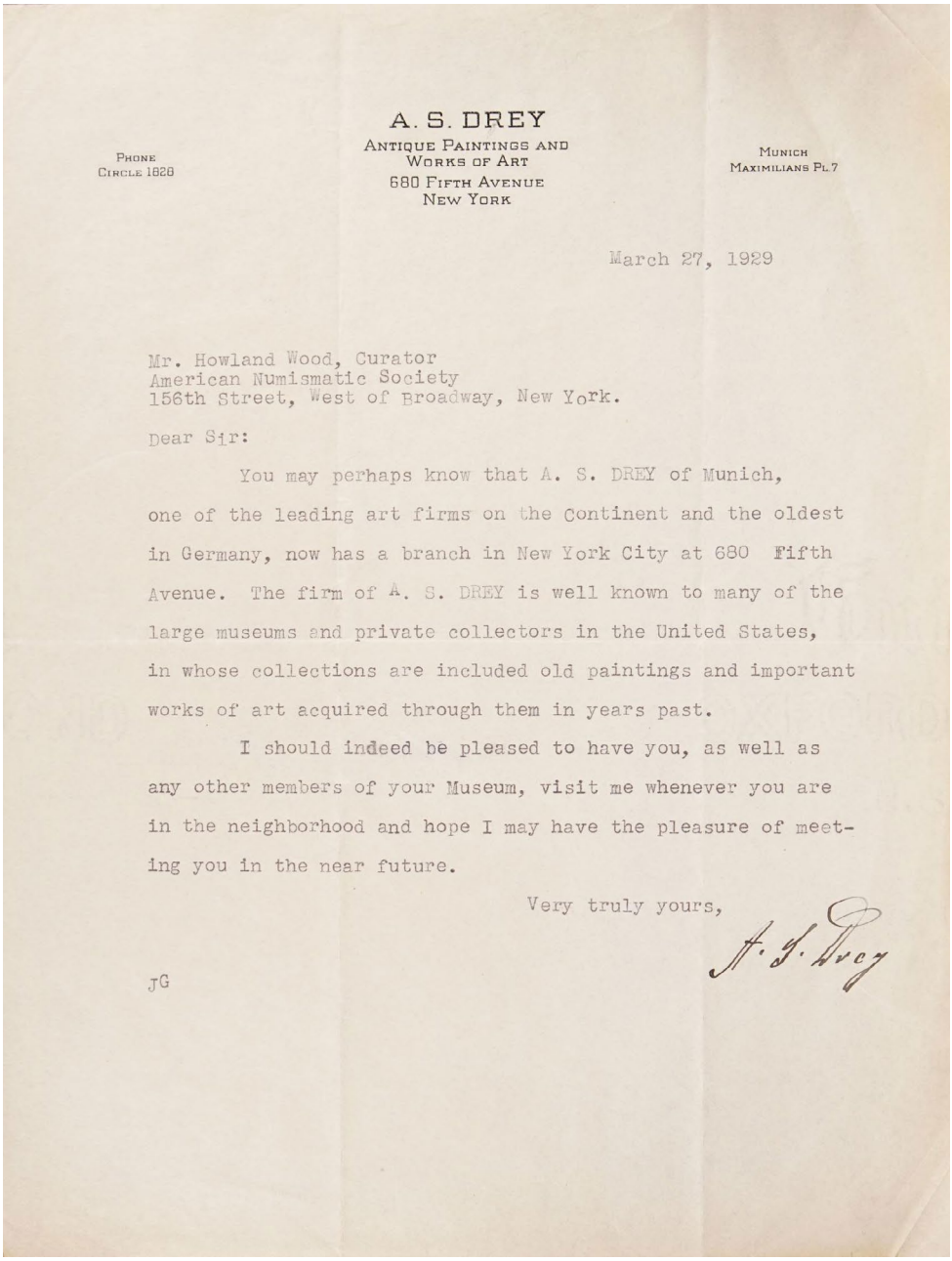
Nach dem Tod des Geschäftspartners Adolf Stern im Jahr 1932 gingen dessen Geschäftsanteile an die nun insgesamt fünf Teilhaber über: Nach dem Gesellschaftsvertrag hielt Siegfried Drey 26½ Prozent, Franz und Paul Drey jeweils 19¼ Prozent und Fritz und Ludwig Stern waren mit jeweils 17½ Prozent an der Firma beteiligt.[11]

Antisemitische Verfolgungsmaßnahmen

Mit der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten sahen sich alle Teilhaber der Kunsthandlung A. S. Drey antisemitisch motivierter Diffamierung und Verfolgung ausgesetzt. Bereits 1933 erkundigte sich die Preußische Staatsbank in einem vertraulichen Schreiben an den Münchner Kunsthändler Julius Böhler nach der finanziellen Lage der Firma A. S. Drey, deren Exportvaluta-Erklärungen sie überwachte und deren ins Ausland überführte Kunst-

Abb. 3: Teilhaber der Kunsthandlung A. S. Drey, um 1913 (v. l. n. r. Ludwig Stern, der Seniorchef Siegfried Drey, Fritz Stern sowie Franz und Paul Drey; Adolf Stern fehlt auf dem Foto)

Toussaint, Angela: Eine Zierde der Stadt: München – Maximiliansplatz; das Gebäude der Industrie- und Handelskammer im Wandel der Zeit, München 1998, Abb. 115, S. 134



A. S. DREY
ANTIQUE PAINTINGS AND
WORKS OF ART
680 FIFTH AVENUE
NEW YORK

PHONE
CIRCLE 1828

MUNICH
MAXIMILIANS PL. 7

March 27, 1929

Mr. Howland Wood, Curator
American Numismatic Society
156th Street, West of Broadway, New York.

Dear Sir:

You may perhaps know that A. S. DREY of Munich, one of the leading art firms on the Continent and the oldest in Germany, now has a branch in New York City at 680 Fifth Avenue. The firm of A. S. DREY is well known to many of the large museums and private collectors in the United States, in whose collections are included old paintings and important works of art acquired through them in years past.

I should indeed be pleased to have you, as well as any other members of your Museum, visit me whenever you are in the neighborhood and hope I may have the pleasure of meeting you in the near future.

Very truly yours,

A. S. Drey

JG

Abb. 4: Schreiben der Kunsthandlung A.S. Drey an Howland Wood, ehemaliger Vorsitzender der Amerikanischen Numismatischen Vereinigung, vom 30. März 1929 zur Eröffnung der New Yorker Dependance

Archive.org, American Numismatic Society's administrative Records (https://archive.org/details/asdreyantiquepaiooamer_0/page/2/mode/1up)

Abb. 5: Anzeige der Auktion des Warenbestandes von A.S. Drey mit fehlerhaftem Versteigerungsdatum, in: Weltkunst Jahrgang X, Nr. 21/22 vom 31. Mai 1936

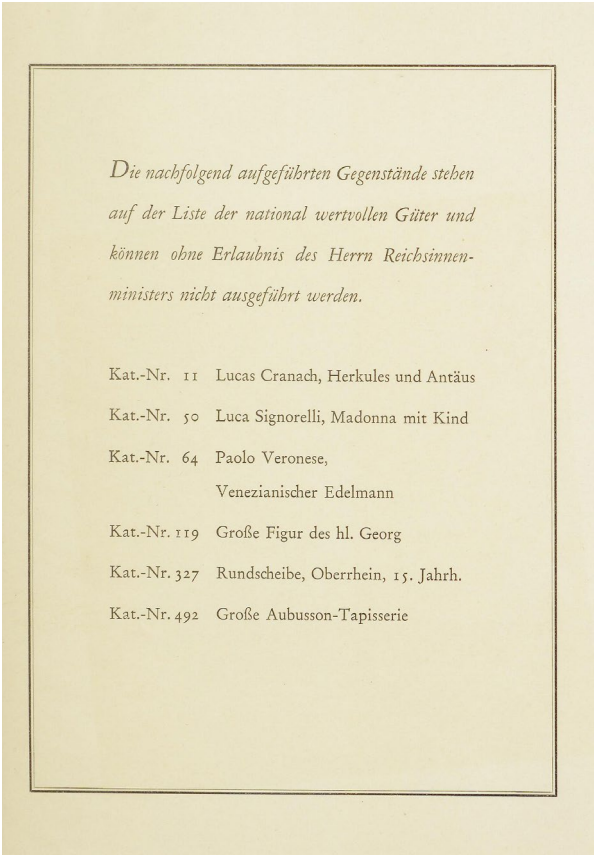
werke sie kontrollierte; zugleich bestanden für das Münchner Stammhaus wie für die Auslandsfilialen hohe Kreditverpflichtungen.[12]

Wegen dieser Kreditschwierigkeiten und einer auf dem Wohn- und Geschäftsgebäude lastenden Hypothek sah sich Siegfried Drey am 1. Juli 1935 gezwungen, das Anwesen am Maximiliansplatz 7 zu veräußern. Käuferin war die Industrie- und Handelskammer, die sich im Kaufvertrag verpflichtete, der Kunsthandlung A. S. Drey die Geschäftsräume noch bis 1940 zur Verfügung zu stellen. Der jüdische Antiquar Jacques Rosenthal (1854–1937), der beinahe zeitgleich sein nur wenige hundert Meter entfernt gelegenes Wohn- und Geschäftshaus in der Brienner Straße verkaufen musste, berichtete seinem Sohn Erwin Rosenthal (1889–1981) darüber: Drey sei »sehr froh«, da er nun Geld erhalte und seine »lästigen und teuren Geschäftsschulden bei seiner Bank« tilgen könne.[13]

Der Verkauf des Hauses für 1,3 Millionen Reichsmark löste die Schwierigkeiten aber wohl nicht. Zum Jahresende 1935 leitete das Finanzamt München-Nord wegen Devisenvergehen und Steuerhinterziehung ein Verfahren gegen die Teilhaber der Firma A. S. Drey ein. Am 17. Januar 1936 ordnete der zuständige Beamte, Regierungsrat Josef Schwarz, die Durchsuchung der Geschäftsräume der Firma A. S. Drey an. Während es laut Aussage des früheren Betriebsprüfers bei der Firma A. S. Drey in den Jahren zuvor nie Grund zur Beanstandung gegeben habe, warf man den Teilhabern nun Steuerhinterziehung für den Zeitraum von 1925 bis 1935 vor.[14] Neben der Feststellung einer Steuerschuld von 240.000 Reichsmark wurde auch eine Steuerstrafe in Höhe von knapp 310.000 Reichsmark verhängt. Die Teilhaber waren demnach verpflichtet, eine Summe von mehr als einer halben Million Reichsmark an das Finanzamt München-Nord zu zahlen. Die späteren Ansprüche der Familie im Entschädigungsverfahren für die Zahlungen des Steuerverfahrens wurden 1958 abgelehnt:

Abb. 6: Lucas Cranach d. Ältere, *Herkules und Antäus*, um 1530. Das Gemälde war Teil der Versteigerung des Warenkonvoluts bei Paul Graupe in Berlin am 17./18. Juni 1936 und durfte nicht ausgeführt werden. 2002 verkauft im Rahmen eines Vergleichs mit den Nachfahren von A. S. Drey. Das Gemälde befindet sich heute in Museum Compton Verney, Warwickshire

© cranach.net (CC-MHM-100-001) (zuletzt abgerufen am 12.01.2026)



Die nachfolgend aufgeführten Gegenstände stehen auf der Liste der national wertvollen Güter und können ohne Erlaubnis des Herrn Reichsinnenministers nicht ausgeführt werden.

Kat.-Nr. 11 Lucas Cranach, Herkules und Antäus

Kat.-Nr. 50 Luca Signorelli, Madonna mit Kind

Kat.-Nr. 64 Paolo Veronese, Venezianischer Edelmann

Kat.-Nr. 119 Große Figur des hl. Georg

Kat.-Nr. 327 Rundscheibe, Oberrhein, 15. Jahrh.

Kat.-Nr. 492 Große Aubusson-Tapisserie

Abb. 7: Liste der für die Ausfuhr verbotenen Objekte, in: Aukt.-Kat. Paul Graupe, Berlin, Aus dem Besitz der Firma A. S. Drey, München (Räumungsverkauf), am 17. und 18. Juni 1936, Berlin
https://doi.org/10.11588/diglit.5694#0165 (zuletzt abgerufen am 12.01.2026)

»Eine mißbräuchliche Anwendung derselben und eine Verletzung des Gleichheitsgrundsatzes aus Verfolgungsgründen« habe nicht bestanden.[15] Auch wenn das Steuerverfahren aufgrund fehlender Quellen nicht genau nachvollzogen werden kann, so weist auch Melida Steinke darauf hin, dass die NS-Regierung ab 1934 gezielt gegen kapitalkräftige Betriebe vorging, um maximale Einnahmen für den Staat zu erzielen. Der hohe Anteil der Beschwerden von jüdischen Gewerbetreibenden spräche zudem dafür, dass sich die Aktionen gezielt gegen jüdische Betriebe richteten.[16]

Nachdem Siegfried Drey am 8. Februar 1936 im Finanzamt München-Nord die Unterzeichnung der Unterwerfungserklärung zunächst verweigert hatte, wurde ihm mit der Veröffentlichung des Steuerverfahrens in der Presse gedroht. Um eine nachhaltige Schädigung des Firmenrenommees zu vermeiden, unterzeichnete er schließlich. Auf dem Rückweg erlitt Drey einen Schlaganfall und verstarb noch am selben Tag. Paul Drey schrieb hierzu an Lord

Duveen: »He died suddenly and without suffering and ended a rich life working till to the last moment.«[17]

Der Tod von Siegfried Drey scheint zu tiefgreifenden Zerwürfnissen innerhalb der Familie geführt zu haben. Aufgrund eines Rechtsstreits erhielten die beiden Töchter Luise Drey (gesch. Salomon) und Antonie Levi (geb. Drey) den Pflichtteil. Die Erben nach Siegfried und Therese Drey wurden die Kinder Franz, Paul und Alice.[18] Die Geschwister pflegten auch später kaum noch Kontakt zu den Schwestern Luise und Antonie. Luises Versuche, im Frühjahr 1939 in die USA auszuwandern, fanden bei den Geschwistern keine Unterstützung.[19] Sie wurde am 20. November 1941 nach Kaunas deportiert und nach ihrer Ankunft am 25. November in den Festungsgräben des Fort IX. ermordet.[20]

Die beiden Brüder Paul und Franz Drey hielten sich bereits seit 1933 häufig im Ausland auf; bereits im Mai 1934 hatte sich Paul Drey um die amerikanische Staatsbürgerschaft beworben.[21] Laut Aussage der Ehefrau von Paul Drey, Elisabeth, habe ihr Mann mit Beginn des Steuerverfahrens große Furcht gehabt, nach München zurückzukehren und zur Beerdigung seines Vaters zu kommen.[22]

Wie feindselig das gesellschaftliche Klima gegenüber jüdischen Bürgern geworden war, zeigen auch Denunziationen aus der Bevölkerung. Im April 1936 wandte sich Matthäus Haberl aus Eggenfelden an die Bayerische Politische Polizei. Er behauptete, der Antiquitätenhändler Drey plane, »wertvolle Kunstgegenstände als Umzugsgut in seine Auslandsfilialen zu verschleppen«. Um die Notwendigkeit des Eingreifens der Behörden noch zu betonen, fügte Haberl an: »Bemerken möchte ich, dass der verstorbene Vorbesitzer der Firma Drey, Geheimrat Drey, bereits wegen Steuerhinterziehung verfolgt wurde. Drei der vier Brüder, die jetzigen Inhaber der Firma Drey, die meines Wissens bereits ausländische Staatsangehörige sind und die Reichsfluchtsteuer bezahlt haben, organisieren die ganze Schieberei«.[23]

Das Umzugsgut von Paul und Elisabeth Drey, das bei der Münchner Spedition Binder lagerte, wurde daher vor der Verschiffung im August 1936 eingehend von der Gestapo inspiziert. Der Bericht hält jedoch fest: »Die polizeiliche Durchsicht des Umzugsguts hat in politischer, steuerlicher und devisenrechtlicher Hinsicht Anlass zu Beanstandungen nicht gegeben.« Im Februar 1937 erfolgte ein weiterer Transport zweier Kisten mit Gemälden nach New York.[24] Bei Binder lagerte auch das Inventar der im März 1937 verstorbenen Therese Drey, das auf den Namen von Franz Drey aufgenommen worden war. Dieses Konvolut wurde 1944 beschlagnahmt und über Hellmut Lüdke in München versteigert.[25]

Zwangsverkauf und »Arisierung«

Für die Genehmigung der Verauktionierung eines Teils des Warenbestandes im Sommer 1936 bei Paul Graupe in Berlin wandte sich die Firma A. S. Drey ausgerechnet an das Finanzamt München-Nord, um die Abhaltung einer Auktion aus steuerlichem Interesse zu befürworten. Die bereits gut erforschte und sehr erfolgreiche Auktion *(Abb. 5)* umfasste mehr als 500 Lose, darunter knapp 70 wertvolle Gemälde u. a. von Lucas Cranach d. Ä., Paolo Veronese und Giovanni Battista Tiepolo sowie antike Möbel, Tapisserien und Skulpturen. Unmittelbar nach dieser Auktion wurde die Kunsthandlung am 1. Oktober 1936 von Walter Bornheim übernommen und unter dem Namen »Galerie für Alte Kunst (vormals A. S. Drey)« weitergeführt.[26]

Nach Angaben der ehemaligen Sekretärin der Kunsthandlung A. S. Drey, Emily Fleischmann, blieben nur 68 der 513 Lose unverkauft. Fleischmann war im Rahmen des Wiedergutmachungsverfahrens mit einer schriftlichen Aufstellung der einzelnen Lose beauftragt worden, die neben dem Einkaufspreis auch den geschätzten Marktwert der Objekte nennen sollte, um den sog. Verschleuderungsschaden geltend machen zu können.[27]

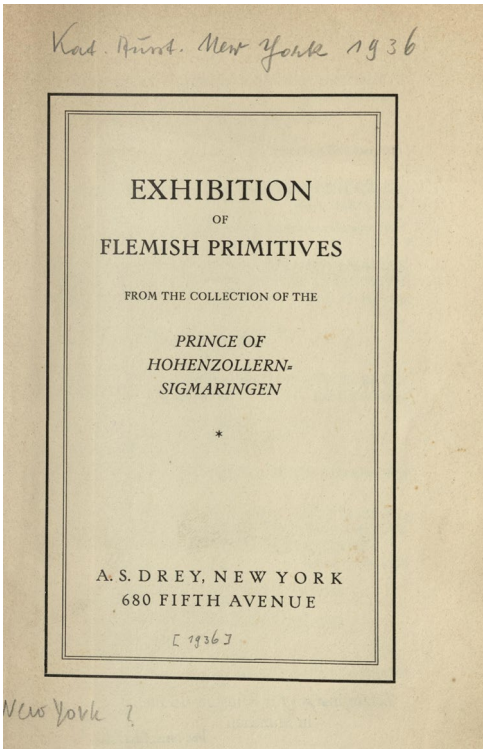
Weil die eigentlichen Geschäftsunterlagen von A. S. Drey bis heute verschollen sind, ist diese Aufstellung eine wichtige Quelle nicht nur für die Beurteilung des Auktionserlöses, sondern auch für die Ankaufspolitik der Kunsthandlung. So war das Gemälde *Herkules und Antaeus* von Cranach im Jahr 1929 für 15.500 Reichsmark durch A. S. Drey angekauft und 1936 für nur 3.100 Reichsmark versteigert worden, obwohl es laut Angaben von Emily Fleischmann einen Marktwert von 12.000 Reichsmark gehabt haben soll. Mit einiger Wahrscheinlichkeit hatte in diesem Fall Einfluss auf das Interesse potenzieller Bieter, dass das Gemälde von Cranach neben fünf weiteren Objekten auf die Liste des national wertvollen Kulturgutes gesetzt worden war und so ohne die Erlaubnis des Reichsinnenministers nicht hätte ausgeführt werden können *(Abb. 6, 7)*.[28] Das Gemälde *Cephalus und Procris* von Veronese, das nicht auf der Kulturgut-Liste stand, war mit einem Zuschlagspreis von 23.800 Reichsmark mit Abstand das teuerste Werk der Auktion und übertraf den Schätzpreis um fast das Vierfache.[29]

Über die Käufer gibt die handschriftliche Aufstellung Fleischmanns leider keine Auskunft. Doch neben privaten Sammlern und Museen zeigten sich auch die Kunsthändler interessiert an der Versteigerung.[30] Die Rolle des Münchner Kunsthändlers Julius Böhler ist dabei noch nicht gänzlich geklärt. Obwohl Paul Graupe die Beteiligung der Münchner Kunsthandlung zuvor vehement abgelehnt hatte, ergaben die Recherchen nun, dass Böhler mit 2 Prozent Provision am Nettoerlös der Auktion beteiligt war.[31]

Die Forschungen und Restitutionsbemühungen zur Firma A. S. Drey konzentrieren sich bislang hauptsächlich auf den Zwangsverkauf der Werke bei Paul Graupe. Trotz der eindrucksvollen Anzahl an Losen, handelte es sich bei den Objekten jedoch nur um einen Teil des Warenbestandes von A. S. Drey. Den Geschäftsumsätzen nach, wurden fast in der gleichen Höhe des Auktionserlöses noch weitere Liquidationsverkäufe »weit unter Preis« erzielt.[32] Diese weiteren Zwangsverkäufe der Firma A. S. Drey bleiben auch weiterhin ein dringendes Forschungsdesiderat.

Ein beachtliches Konvolut lagerte zudem in den ausländischen Filialen – auch hierzu fehlt bisher grundlegende Forschung. Denn die NS-Verfolgung und Liquidation des Münchner Stammhauses wirkten sich direkt auf die Dependancen aus. Im April 1936 meldete das Finanzamt München der Politischen Polizei, dass Waren im Wert von 1,5 Millionen Reichsmark ins Ausland verbracht worden seien und erwirkte eine Verkaufssperre für die Exportware von A. S. Drey: »Ich bemerke, dass [...] die Gesellschafter über das im Ausland befindliche Vermögen aus ihrer Beteiligung an den ausländischen Niederlassungen nicht verfügen dürfen ohne sich strafbar zu machen, da eine Genehmigung von mir nicht vorliegt.«[33]

Dies kann ein Grund dafür gewesen sein, dass nach der Liquidation des Münchner Stammhauses auch die ausländischen Firmen umstrukturiert wurden. Während zuvor die vier Teilhaber an den offenen Handelsgesellschaften in New York und Den Haag beteiligt waren, entschied man sich mit der Emigration der Partner für eine geschäftliche Trennung:


Kat. Kunst. New York 1936

EXHIBITION
OF
FLEMISH PRIMITIVES

FROM THE COLLECTION OF THE

PRINCE OF
HOHENZOLLERN-
SIGMARINGEN

*

A. S. DREY, NEW YORK
680 FIFTH AVENUE

[1936]

New York ?

Abb. 8: A.S. Drey, New York, Ausstellungskatalog *Exhibition of Flemish Primitives*, 1936. Die Kunsthandlung A.S. Drey war an der Auflösung der Kunstsammlung des Fürstenhauses Hohenzollern-Sigmaringen beteiligt und organisierte 1928 und 1936 Ausstellungen der Sammlung in New York

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

New York

Die New Yorker Filiale war in den Jahren 1935 und 1936 sehr aktiv (vgl. *Abb. 8)*: Man veranstaltete u. a. eine große Ausstellung mit mehr als 50 Skulpturen aus der Renaissance und beteiligte sich als Leihgeber an der Ausstellung *Venetian paintings* des Saint Louis Art Museums und der Galerie Knoedler.[34] Spätestens im Frühjahr 1937 nannte Paul Drey die New Yorker Dependance in »Paul Drey. Old Paintings and Works of Art« um. Die Geschäftsführung teilte er sich fortan mit seiner Frau Elisabeth, die auch mit 40 Prozent am Geschäftsgewinn beteiligt war.[35] Seine Kontakte nach Europa nutzte er weiterhin: So bot er im Februar 1937 sowohl ein Gemälde von Perugino aus der Sammlung des jüdischen Fabrikbesitzers Martin Bunzl an, als auch ein Gemälde des nach Amsterdam emigrierten Sammlers Georg Tillmann.[36] Im September desselben Jahres emigrierte Paul Drey endgültig mit seiner Frau sowie seiner 19-jährigen Tochter Herta über Le Havre nach New York.[37] Nach seinem Tod 1953 führte seine Frau die Galerie bis zu deren Liquidation Mitte der 1960er Jahre fort.[38]

Den Haag

Die Den Haager Dependance wurde liquidiert. Drei Tage nach dem Überfall der Wehrmacht auf Polen, am 4. September 1939, stellte Fritz (Frederic) Stern den Antrag für die Löschung der Firma aus dem niederländischen Handelsregister und ging nur wenige Tage später mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen an Bord der Aquitania nach New York.[39]

Paris/London

Während Fritz Stern, sein Bruder Ludwig und Paul Drey nach New York geflohen waren, emigrierte Franz Drey 1936 über Paris nach London. Bereits 1933 hatte Franz Drey eine Dependance in der Avenue Kléber Nr. 44 in Paris eröffnet. Auch das gesamte Umzugsgut von Franz und Margarete Drey war von München nach Paris spediert und dort gelagert worden.[40] Allerdings scheiterten die Bemühungen, in Paris beruflich Fuß zu fassen, wie seine Frau Margaret Drey angab: »Als das Geschäft in München im Laufe des Jahres 1936 aufgelöst beziehungsweise arisiert werden musste, war damit auch das Schicksal der Filiale in Paris besiegelt. Mein Mann sah auch, dass in Paris keine Kunsthandlung neu von ihm gegründet werden konnte, weil die Konkurrenz dort zu gross war.«[41] Im Mai 1937 wurde das eingelagerte Umzugsgut schließlich nach London spediert.[42] Zeitgleich eröffnete Franz Drey die Kunsthandlung »F.A. Drey« in der St James Street Nr. 32. So berichtete er dem Kollegen Böhler im Juli 1937: »Ich gestatte mir Ihnen mitzuteilen, dass ich meine Pariser Firma aufgeben habe und nunmehr in London unter obiger Adresse meine Firma gegründet habe.«[43]

Trotz enger Kontakte zu vermögenden Kunden wie Prinz Paul von Jugoslawien und emigrierten Geschäftskollegen wie dem Antiquar Dr. Erwin Rosenthal und dem Kunsthändler Herbert Bier sah sich Franz Drey mit Kriegsausbruch mit vielen Schwierigkeiten konfrontiert. In einem Abschlusszeugnis für seine Sekretärin Maud Rosenthal (geb. Levy) gab er im September 1939 an, dass er sie entlassen müsse, da sein Geschäft schwer vom Kriegsausbruch betroffen sei und er seine Kosten auf ein Minimum reduzieren müsse. Von einer Inhaftierung als »enemy alien« blieben er und sein Sohn Rudolf allerdings verschont.[44] Nach seinem Tod am 11. März 1953 führte seine Frau Margarete H. Drey (geb. Weinmann) die Kunsthandlung unter »M. H. Drey Limited« fort *(Abb. 9)*.[45]

Fazit

Der rasante und erzwungene Untergang des jüdischen Kunsthandelsunternehmens A. S. Drey illustriert geradezu „mustergültig" das gesamte Arsenal an Unterdrückungs- und Verdrängungsmaßnahmen, das der NS-Staat mit Unterstützung der lokalen Behörden gegen jüdische Geschäftsleute aufzufahren in der Lage war: Ausschluss aus Vereinen, Verlust von Ämtern und Ehrenämtern, Kündigung von Kreditlinien, konstruierte Steuerschulden und Drohungen, Verunglimpfung und Zerstörung des Rufs von Firma und Familie in der Öffentlichkeit. Die Folgen: Verkauf des imposanten Geschäftsgebäudes und des allergrößten Teils der Handelsware zu Schleuderpreisen für die Tilgung der angeblichen Steuerschuld und als ein letzter, finaler Schritt die »Arisierung« und Übernahme der Firma durch nicht-jüdische Nachfolger.

Ab 1933 waren daher sowohl das Unternehmen A. S. Drey als auch die Teilhaber und deren Familien vielfachen, auch individuellen Verfolgungsmaßnahmen ausgesetzt. Trotzdem

Abb. 9: Lucas Cranach d.Ä., *Hofjagd bei Schloss Hartenfels*, 1540. Nach dem Tod ihres Mann Francis Drey 1953 übernahm Margarethe Drey, geb. Weinmann (1901–1964) das Geschäft. Sie verkaufte das Gemälde 1958 an das Cleveland Museum of Art

© *Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 1958.425*

spielte in der Diskussion um die Restitution von »verfolgungsbedingt entzogenen Kunstwerken« vor allem die »Verschleuderungsauktion« im Juni 1936 die bestimmende Rolle als der gut dokumentierte Ausgangspunkt für die Durchsetzung von Restitutionsansprüchen. Dies liegt vor allem daran, dass die Geschäftsunterlagen von A. S. Drey heute als verloren gelten. Zudem erschwert es das komplizierte Firmengeflecht mit seinen verschiedenen ausländischen Dependancen außerordentlich, einen angemessenen Überblick zu gewinnen über den jeweiligen Bestand an Kunstwerken sowie deren Weg zwischen den Filialen und im Austausch mit dem internationalen Kunsthandel in den Jahren 1933 bis 1936.

In gezielter Kontextrecherche zu Kunden bzw. Geschäftspartnern scheint jedoch ein Ansatzpunkt zu liegen, um im Hinblick auf die Geschäftstätigkeit von A. S. Drey in den Jahren nach 1933 ein klareres Bild zu gewinnen. Zeitlich sind hier vier Phasen in den Blick zu nehmen: (1) zunächst die Monate von Januar 1933 bis zum Ausschluss der Reichskulturkammer im August 1935 und den antisemitischen Rassegesetzen im September des Jahres; (2) die Zeit bis zur Auktion bei Paul Graupe im Juni 1936 sowie (3) die Monate bis zur endgültigen Emigration der Teilhaber des Münchner Stammsitzes und (4) der Neuordnung der Geschäftsstrukturen im Exil.

Insbesondere für die erste Phase von 1933 bis 1935 wird zu eruieren sein, inwieweit hier im Einzelfall der stattgefundenen geschäftlichen Transaktionen noch von einem regulären Geschäftsbetrieb gesprochen werden kann.

Auf der Seite der Objekte geht es bei A. S. Drey ebenfalls um verschiedene Kategorien: zunächst die Kunstwerke, die zwischen 1933 und September 1935 vom Münchner Stammhaus gehandelt wurden. Weiterhin gibt es eine unbekannte Anzahl von Werken, die nach Aussage der Teilhaber von A. S. Drey im Geschäft verblieben und nicht Teil der Liquidierungsauktion waren, um als Grundlage für die Fortführung des Kunsthandels nach der Tilgung der Steuerschuld zu dienen. Fraglich ist auch der Verbleib der auf der Auktion nicht veräußerten Kunstobjekte. Gingen diese nach München zurück und wurden Teil der von Walter Bornheim übernommenen Arisierungsmasse? Wurden nach September 1935 noch Bestände aus dem Münchner Hauptsitz vorsorglich in die ausländischen Filialen verbracht, möglicherweise in Vorbereitung der Emigration? Müsste man solche Objekte als »Fluchtgut« einstufen? Was geschah mit der privaten Kunstsammlung von Siegfried Drey und haben die Teilhaber von A. S. Drey von ihrem vereinbarten Rückkaufsrecht auf der Graupe-Auktion in größerem Umfang Gebrauch gemacht? – Nur im Falle von drei Objekten, die Paul Drey im November 1936 in New York an den Sammler Robert Lehmann vermittelte, ist dies bislang belegt.[46]

Die hier aufgeworfenen Fragen illustrieren nur einen kleinen Teil des Problemkomplexes rund um die Kunsthandlung A. S. Drey und ihre Besitzer. Sich diesen Problemen und Fragestellungen anzunähern, könnte und sollte die Aufgabe eines größer angelegten und insbesondere international agierenden Forschungsprojektes sein.

ANMERKUNGEN

1 Weltkunst, Jg. 11, Nr. 18/19, vom 09.05.1937.

2 Steinke, Melida: Entrechtet, verfolgt und verdrängt. Jüdische Kunsthändlerinnen und Kunsthändler in München im Nationalsozialismus. München 2026, S. 27. Wir bedanken uns bei Frau Dr. des. Steinke, dass sie uns die Arbeit bereits vor der Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat.

3 Franz Drey nannte sich mit seiner Emigration in Francis Drey um.

4 Friedrich genannt Fritz Stern. In der Emigration änderte er seinen Namen in Frederick.

5 Wurzinger, Miriam: Die Kunsthandlung A. S. Drey in München – Studien zur Familien- und Firmengeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität München. München 2022. Wir bedanken uns an dieser Stelle bei Frau Wurzinger, dass sie uns ihre Masterarbeit zur Verfügung gestellt hat.

6 Nationaal Archief Den Haag, Kamer van Koophandel's Gravenhage, Handelsregister 1921.1969, Dossier 1720. Wir danken Imke Gielen, Kanzlei von Trott zu Solz Lammek in Berlin, für die Übermittlung.

7 Zit. n.: Marschall, Marcus/Mühlen, Ilse von zur: Siegfried Drey (1859–1936) und Franz Drey (1886–1952), in: Huber, Karl/Göbel, Wolfram (Hrsg.): Erinnern und Gedenken. Der Ausschluss von 14 Münchner Rotariern im April 1933. München 2021, S. 45.

8 Die Kunsthandlung Julius Böhler stand jedoch mit der Den Haager Firma in geschäftlicher Beziehung und spedierte Werke für holländische Kunden an die Firma A. S. Drey in Den Haag. (vgl. Bayerisches Wirtschaftsarchiv (BWA) F43-58).

9 Getty Research Institute Digital Collections, Duveen Brothers, Collector's files: Drey, Paul and F. A., 2. (1919-192), image 20 und 21. Die Angabe einer Firmengründung 1920 kann demnach nicht bestätigt werden, siehe: New York Times obituary, und German Sales.

10 Bayerisches Wirtschaftsarchiv (BWA), K 1 X 78 a, Schreiben der Firma A. S. Drey an die Industrie- und Handelskammer, vom 23.09.1935. Der Brief wurde wenige Wochen nach dem Erhalt des Rundbriefs der Reichskulturkammer verfasst, der den jüdischen Kunsthändlern die Mitgliedschaft in der Kammer versagte und die Inhaber aufforderte, ihre Geschäfte innerhalb von vier Wochen zu liquidieren. Die großen Betriebe, die aufgrund ihrer Exportumsätze hohe Devisenumsätze machten, waren von der Liquidation zunächst ausgenommen worden, vgl.: Hopp, Meike: Kunsthandel im Nationalsozialismus: Adolf Weinmüller in München und Wien, Köln u.a. 2012, S. 59ff.

11 Wurzinger 2022 (wie Anm. 5), S. 36; siehe auch: Staatsarchiv München (StAM) WB Ia 2226, Anmeldung von Rückerstattungsansprüchen an das Zentralmeldeamt Bad Nauheim vom 22.11.1948.

12 Vgl. Rother, Lynn: Die Dresdner Bank als »marchand-amateur«? Zur Rolle der Banken im Kunstmarkt während des Nationalsozialismus, in: Markt und Macht, hrsg. von Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens und Christian Huemer. Berlin/Boston 2017, S. 67–91, hier S. 72–74; demnach hatte die Den Haager Dependance einen Kredit von über 100.000 Gulden bei der Amsterdamer Bank Proehl & Gutmann aufgenommen, der nach der erzwungenen Liquidation des jüdischen Bankhauses 1934 auf ein Tochterunternehmen der Dresdner Bank übergegangen war. Bei der Dresdner Bank war zudem eine Hypothek von 600.000 Reichsmark auf das Anwesen am Maximiliansplatz hinterlegt. Ab Frühjahr 1935 forderte die Bank verstärkt die Rückzahlung des Gulden-Kredits. Nachdem im Mai ein vereinbartes Zahlungsziel versäumt worden war, setzte die Bank für Juni 1935 eine Frist, zu der die Kunsthandlung entweder einen größeren Gulden-Betrag begleichen müsse oder wenigstens hinreichend Sicherheiten zu offerieren habe.

13 Stadtarchiv München (StadtAM), NL-ROS-0053, Schreiben von Jacques Rosenthal an Erwin Rosenthal, vom 06.07.1935.

14 Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA), LEA 9472, Abschrift der Aussage von Ludwig Schmauser, vom 13.02.1948.

15 BayHStA, LEA 44716, Entwurf von Rieback, den 09.09.1958, laut Angabe: Reinschrift mit Entwurf verglichen.

16 Steinke 2026 (wie Anm. 2), S. 88.

17 Getty Research Collections, Duveen Brothers Records, Correspondence and papers, Collector's files, Drey, Paul and F. A., 1928–1953, Schreiben von Paul Drey an Lord Duveen, vom 13.02.1936.

18 StAM, AG München Nr. 1936-544, Abschrift des gemeinschaftlichen Testaments, vom 26.01.1915.

19 Getty Research Collections, Duveen Brothers Records, Correspondence and papers, Collector's files, Drey, Paul and F. A., 1928–1953, Luise Drey wandte sich im Mai 1939 an Lord Duveen, um bei ihrem Bruder Paul Drey zu intervenieren und die notwendige Bürgschaft zu erbitten: »Dear Sir, I heard from Mr. Paul Drey, my brother, that you have been at him [sic], speaking for me and I thank you from all my heart that you have been so amicable, in taking the trouble to visit him. For the present he does not give the affidarit, but I will not give up the hope, that later perhaps he will do it. Thanking you again many times your most sincerely Louise Drey. Paul Drey entgegnete am 1. April 1939: »Thank you very much for having my sister's letter turned over to me. I am sorry that she has bothered you. I have different and sound reasons why I do not want her to come to New York and liver her. Bus as the only one of her sisters and brothers, who wants to assist her, I have repeatedly offered to pay the deposit, required by the different South American countries, where close friends and relatives of here's are living and to take care of her livelihood there; offers which up to now she has rejected.«

20 StadtAM, Biografisches Gedenkbuch der Juden, Angaben zu Luise Drey, gesch. Salomon (1883–1941).

21 The National Archives at Philadelphia; Philadelphia, PA; NAI-Titel: Declarations of Intention For Citizenship, 1/19/1842–10/29/1959; NAI-Nummer: 4713410; Titel des Aufzeichnungssatzes: Records of District Courts of the United States, 1685-2009; Nummer des Aufzeichnungssatzes: 21 (aufgerufen über ancestry.com, New York, USA, bundesstaatliche und föderale Einbürgerungsregister, 1794–1943, zuletzt abgerufen am 12.01.2026).

22 BayHstA, LEA 44716, Diese Aussagen verdeutlichen, wie bedroht, sich die Familienmitglieder gefühlt haben. Auch Dr. Erwin Rosenthal, der Sohn von Jacques Rosenthal, gab an, dass er aus Angst vor einer Festnahme nicht zur Beerdigung seines Vaters im Oktober 1937 reisen konnte.

23 StAM, Polizeidirektion, Schreiben der Bayerischen Politischen Polizei vom 21.04.1936.

24 StAM, Polizeidirektion 11989, Schreiben der Gestapo vom 13.01.1937.

25 Die Aufstellung der bei Hellmut Lüdke versteigerten Objekte mit einem Erlös von 20.195 Reichsmark vom 27.04.1944, findet sich in: BayHStA, LEA 9474.

26 Der aus Köln stammende Grafikhändler war vom Rechtsanwalt Alexander Spengler ins Gespräch gebracht worden, der sowohl mit den Teilhabern von A. S. Drey als auch mit Walter Bornheim in Beziehung stand. Bornheims Cousin, der Landeshauptmann der Rheinprovinz Heinz Haake (1892–1945), setzte sich bei der Industrie- und Handelskammer München für ihn ein, siehe BWA K1 XXI/16, 30. Akt, Schreiben des Landeshauptmanns der Rheinprovinz Heinz (auch genannt Heinrich) Haake, vom 14.10.1936. Bornheim trat zwar offiziell als alleiniger Geschäftsführer der GmbH in Erscheinung, allerdings waren auch sein Bruder Oskar Bornheim, dessen Frau Maria Alzen und der Anwalt Alexander Spengler mit Kapital an der Firma beteiligt, siehe auch: Interrogation Report von Walter Bornheim, 14./15.09.1945, einsehbar unter: https://lootedart.com/web_images/pdf2024/DIR No. 11 Walter Bornheim.pdf (zuletzt abgerufen am 12.01.2026). In dem Übernahmevertrag werden die von Bornheim übernommenen Aktiva mit den Passiva verrechnet, StadtAM, GEW-ARI-022, Übernahmevertrag vom 11.10.1936.

27 BayHStA, LEA 9472, handschriftliche, undatierte Liste von Emily Fleischmann und eidesstattliche Erklärung vom 30.60.1954. Darin macht sie folgende Angabe: »Die mit den Anmeldungen von Frau Elisabeth Drey, Frau Margaret Drey, Herrn Frederic Stern und Frau Else Stern von deren Bevollmächtigtem Herrn Dr. Max Hirschberg, New York eingereichte Liste, die die Selbstkostenpreise und Auktionspreise gegenüberstellt, ist von mir aus den Unterlagen der früheren Firma A. S. Drey und dem Auktionskatalog der Firma Paul Graupe, Berlin W9 Bellevuestr. 3 gefertigt worden. Die Unterlagen und der Auktionskatalog lagen mir bei der Fertigung der Liste vor.« Aus der Liste errechnete sich eine Verkaufsquote von knapp 87 Prozent und ein Verlust von mehr als 800.000 Reichsmark.

28 Abbildung unter: https://www.artnet.de/künstler/lucas-cranach-the-elder/hercules-and-antaeus-lXHBgZeSkuFIGZbK_zLyFA2; weitere Informationen siehe auch: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-evening-sale-l08033/lot.64.html?locale=en (beide zuletzt abgerufen am 12.01.2026).

29 Neben dem gegenüber dem Buchwert geringen Gesamterlös der Auktion überrascht es zudem, dass über 50 Prozent der zu versteigernden Altmeister-Gemälde ab 1928 oder später in den Warenbestand der Firma A. S. Drey gelangt waren. Dies könnte belegen, dass man zur Zeit der Weltwirtschaftskrise verstärkt versucht hatte, die aufgenommenen Kredite für die Erwerbung von Sachwerten zu nutzen.

30 Ein teilannotierter Katalog aus dem Nachlass des Düsseldorfer Kunsthändlers Max Stern (befindet sich heute in der McGill University Library, Montreal), der auch eine maschinenschriftliche Schätzpreisliste enthält, weist bis zu Los 67 Schätz- und Zuschlagpreise aus. Bei Los 6 (Chardin) nennt er Böhler als Unterbieter, bei Los 50 (Signorelli) einen Kommissionär Hirscher als Käufer, sowie bei Los 65 (Veronese) Böhler als Käufer. https://archive.org/details/McGillLibrary-rbsc_aus-dem-besitz-der-firma_N8650G7no151-19554/mode/2up (zuletzt abgerufen am 12.01.2026).

31 BWA, F 43-70, Schreiben von A. S. Drey an Julius Böhler vom 20.08.1936. Demnach zahlte Drey über 6.500 Reichsmark an Böhler aus. Ob dies daran lag, dass Böhler für zwei private Kunden für mehr als 30.000 Reichsmark Objekte auf der Auktion ersteigerte, scheint unwahrscheinlich zu sein.

32 StadtAM, GEW-ARI-022, Schreiben von Dr. Zeno Diemer an den Oberbürgermeister Münchens vom 07.04.1937, demnach habe die Kunsthandlung A. S. Drey 1936 einen Gesamtumsatz von 722.322 Reichsmark verzeichnet, wovon 386.000 Reichsmark auf den Versteigerungserlös bei Graupe in Berlin zurückzuführen seien. Diemer machte in dem Schreiben folgende Angaben: »Nur im Jahre 1936 war ein erheblicher Umsatz wie angegeben und zwar stellt dieser eine Art Liquidationsverkauf dar. Der sehr erhebliche Bestand der Firma Drey, wurde, ich möchte fast sagen, um jeden Preis veräussert. Der grösste Teil wurde in einer Auktion in Berlin versteigert und bracht allein einen Erlös von ca. 386.000 Reichsmark. Der weitere Erlös wurde durch grosszügige Käufe weit unter Preis erzielt.«

33 StAM, Polizeidirektion 11989, Schreiben des Präsidenten des Landesfinanzamts München an die Bayerische Politische Polizei vom 15.04.1936.

34 Exhibition of sculpture of the Italian renaissance. New York, A. S. Drey Galleries, 02.–20.03.1935; zur Ausstellung 1936: Smithsonian Archives of American Art, Jacques Seligmann & Co records, Correspondence 1913–1973, Box 31, Folder 23, Drey Paul (1931–1953), Schreiben von Paul Drey an Rolf Hans Waegen, vom 02.12.1939, er bietet der Galerie darin ein Gemälde von Guardi an, das aus der Privatsammlung von Siegfried Drey stammt und in den Ausstellungen vertreten war. Wir bedanken uns bei den Kolleginnen vom Saint Louis Art Museum, die uns mitteilten, dass keine weiteren Informationen zu den Leihgebern der Ausstellung vorliegen, siehe auch: Ausst.-Kat. Venetian Painting of the 18th century. New York, M. Knoedler Company, 1936.

35 BayHStA, LEA 9472, Eidesstattliche Erklärung von Elisabeth Drey, 20.03.1957.

36 Getty Research Collections, Duveen Brothers Records, Correspondence and papers, Collector's files, Drey, Paul and F.A., 1928–1953, Schreiben von Paul Drey an die Kunsthandlung Duveen Brothers, 10.02.1937.

37 Überfahrt mit der S.S. Paris von Le Havre nach New York am 01.09.1937, The National Archives in Washington, DC, USA; Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York, New York, 1897–1957; Mikrofilm-Seriennummer oder NAID: T715; Titel der Aufzeichnungsgruppe (RG, Record Group): Records of the Immigration and Naturalization Service, 1787–2004; RG: 85 (aufgerufen über ancestry.com, Listen ankommender Passagiere und Besatzungen (einschließlich Castle Garden und Ellis Island), 1820–1957; zuletzt abgerufen am 12.01.2026).

38 Getty Research Collections, Duveen Brothers Records, Correspondence and papers, Collector's files, Drey, Paul and F.A., 1928–1953, Duveen Brothers, Schreiben vom 10.02.1937 mit neuem Briefkopf. Ab 1939 bezog die Galerie neue Räumlichkeiten in 11 East 57th Street in New York.

39 Wir danken der Kanzlei von Trott zu Solz Lammek für die Angaben zu Fritz Stern.

40 BayHStA, LEA 44716, Angaben von Alois Binder, 03.04.1957.

41 BayHStA, LEA 44716, Eidesstattliche Erklärung von Margaret Drey vom 13.01.1958.

42 BayHStA, LEA 44716, Bestätigung des Woodbridge Übersee Transportdienstes vom 07.03.1957, fol. 42.

43 BWA, F 43-30, Schreiben von F. A. Drey an Kunsthandlung Julius Böhler vom 05.07.1937.

44 The National Archives, Kew, London, England; HO 396 WW2 Internees (Aliens) Index Cards 1939–1947; Referenznummer: HO 396/221 (aufgerufen über ancestry.com, Großbritannien, ausländische Internierte im Zweiten Weltkrieg, 1939–1945, zuletzt abgerufen am 12.01.2026).

45 BayHStA, LEA 44716, Certificate of incorporation of a company, 25.01.1954.

46 Es handelt sich um die Losnummern 166, 169 und 174 der Graupe-Auktion, die sich mit der Sammlung Lehmann im Metropolitan Museum in New York befanden und 2010 an die Erben der Familie Drey zurückgegeben wurden (freundliche Mitteilung der Kanzlei von Trott zu Solz Lammek an die Verfasser).

Sonja Niederacher

OTTO KALLIR (WIEN) UND PAUL ROSENBERG (PARIS): ZWEI NACH NEW YORK EMIGRIERTE KUNSTHÄNDLER UND IHRE ARCHIVE

Im Folgenden sollen zwei bedeutende Kunsthändler vorgestellt werden, die aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung gezwungen waren, nach New York zu fliehen: Otto Kallir musste seine Kunstgalerie in Wien aufgeben, Paul Rosenberg die seine in Paris. Die Lebenswege der beiden Männer weisen mit Beginn des Zweiten Weltkrieges enge Parallelen auf. Sie verloren ihre Heimat, die Unternehmen mussten verlagert werden und sie selber mussten sich im globalen Kunsthandel zurechtfinden. Doch beiden gelang es, ihre Galerien im florierenden New Yorker Kunstmarkt der Nachkriegszeit wieder aufzubauen, und beide waren maßgeblich beteiligt an der Entwicklung des modernen amerikanischen Kunsthandels. Heute gelten die Archivunterlagen dieser beiden Galerien als unverzichtbare Quellen für die Provenienzforschung. Auf jeweils eigene Weise zeugen beide Aktenbestände vom Kunstraub während der Nazizeit und den anschließenden Restitutionsprozessen der unmittelbaren Nachkriegszeit bis heute.

Otto Kallir (1894–1978), Wien und New York

Otto Kallir (bis 1933: Otto Nirenstein) eröffnete 1923 seine erste Kunstgalerie, die *Neue Galerie,* in seiner Heimatstadt Wien *(Abb. 1, 2)*. Er spezialisierte sich auf die österreichische moderne Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, die unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichte und heute unter der Bezeichnung »Wien um 1900« vermarktet wird. Erste Anerkennung erlangte Kallir mit der Erstellung des ersten Werkverzeichnisses der Gemälde Egon Schieles, das er 1930 über den Wiener Künstler veröffentlichte; selbst

Abb. links: Egon Schiele, Detail aus Abb. 3

Abb. 1: Otto Kallir, circa 1949. Fotografie von Kretschy
© Courtesy Kallir Research Institute, New York

kennengelernt hatte er den Künstler jedoch nicht mehr.[1] Dieses Buch war der Beginn einer lebenslangen Hingabe an diesen Künstler, die Generationen und Kontinente überspannen sollte. Kallirs jüdischer Hintergrund und seine Verbindungen zum christlich-autoritären Regime machten ihn nach dem ›Anschluss‹ Österreichs 1938 zur Zielscheibe und zwangen ihn, Wien zu verlassen. Es gelang ihm, den Großteil seines Galeriebestands auszuführen *(Abb. 3, 4)*, sodass die *Neue Galerie* in Wien – die er seiner Mitarbeiterin Vita Künstler anvertraute – zwar kaum Lagerbestand hatte, aber zumindest weiter betrieben werden konnte. Während sich seine Familie in der Schweiz niederließ, richtete Otto neue Galerieräumlichkeiten in Paris ein *(Abb. 5)*. Über diese Pariser Kunstgalerie von Otto Kallir, die er im Andenken an den Stephansdom in Wien *Galerie St. Etienne* nannte, ist heute nur wenig bekannt. Lediglich ein einziger erhaltener Ausstellungskatalog bezeugt ihre Tätigkeit.[2] Paris blieb aber nur eine kurze Episode, denn die Kallirs erhielten 1939 Visa für die Vereinigten Staaten.

Otto Kallir eröffnete nun in New York eine Galerie in der 57th Street, in einem Viertel Manhattans, das für seine große Dichte an Kunstgalerien bekannt war *(Abb. 6)*. Da eine

Abb. 2: Eingangsbereich der *Neuen Galerie*, Grünangergasse 1, Wien, um 1923

© *Courtesy Kallir Research Institute, New York*

Rückkehr nach Frankreich zu diesem Zeitpunkt noch denkbar erschien, beschloss er, den französischen Namen *Galerie St. Etienne* beizubehalten. Die doch nur sehr kurze Pariser Zeit erhielt dadurch langfristig eine etwas übergroße Bedeutung in seinem Außenauftritt.

Als völliger Neuling auf dem US-amerikanischen Kunstmarkt, der sich im Gegensatz zu Paul Rosenberg nicht auf frühere Geschäftsbeziehungen in New York stützen konnte, knüpfte Otto Kallir zunächst Kontakte zu anderen europäischen Emigranten. Am engsten arbeitete er mit Curt Valentin zusammen, der bereits 1937 aus Hamburg eingewandert war. Ebenso mit Karl Nierendorf, dessen Sekretärin Hildegard Bachert 1940 zu Kallir wechselte. Bachert war selbst jüdische Emigrantin und sollte zu einer tragenden Stütze der Galerie werden.[3] Sie blieb der *Galerie St. Etienne* ihr ganzes Leben lang verbunden und wurde nach Kallirs Tod 1978 Co-Direktorin an der Seite seiner Enkelin Jane Kallir.[4]

Die *Galerie St. Etienne* setzte sich weiterhin für die österreichische Moderne und auch für deutsche expressionistische Künstler*innen ein, etwa Käthe Kollwitz. Aus Sicht der Provenienzforschung ist jedoch vor allem von Bedeutung, dass Kallir Egon Schiele und

Abb. 3: Egon Schiele, *Die Brücke*, 1913, Öl auf Leinwand, 89,7 × 90 cm. 1923 von der *Neuen Galerie* erworben, dann in der Pariser und schließlich in der New Yorker *Galerie St. Etienne*

© *Kallir Family Collection; Promised Gift to the Los Angeles County Museum of Art*

Gustav Klimt in den Vereinigten Staaten bekannt machte. Während Paul Rosenberg in einen Markt kam, in dem die von ihm vertretenen Künstler*innen bereits seit Jahren etabliert waren, kannte und schätzte 1939 in New York außer den österreichischen Einwanderern noch niemand die österreichische Moderne. Als Kallir 1966 sein Werkverzeichnis zu Schiele aktualisierte, erschien das Buch zweisprachig auf Deutsch und Englisch, ein Zeichen dafür, dass das englischsprachige Publikum allein zu klein für eine eigenständige Publikation war.[5] Doch Kallir bemühte sich unermüdlich, den Künstler bekannt zu machen. Im Jahr 1960 hatte er die erste Museumsausstellung in den USA mit Werken von Schiele organisiert (die in fünf Städten gezeigt wurde), und 1965 war er an einer bahnbrechenden Klimt/Schiele-

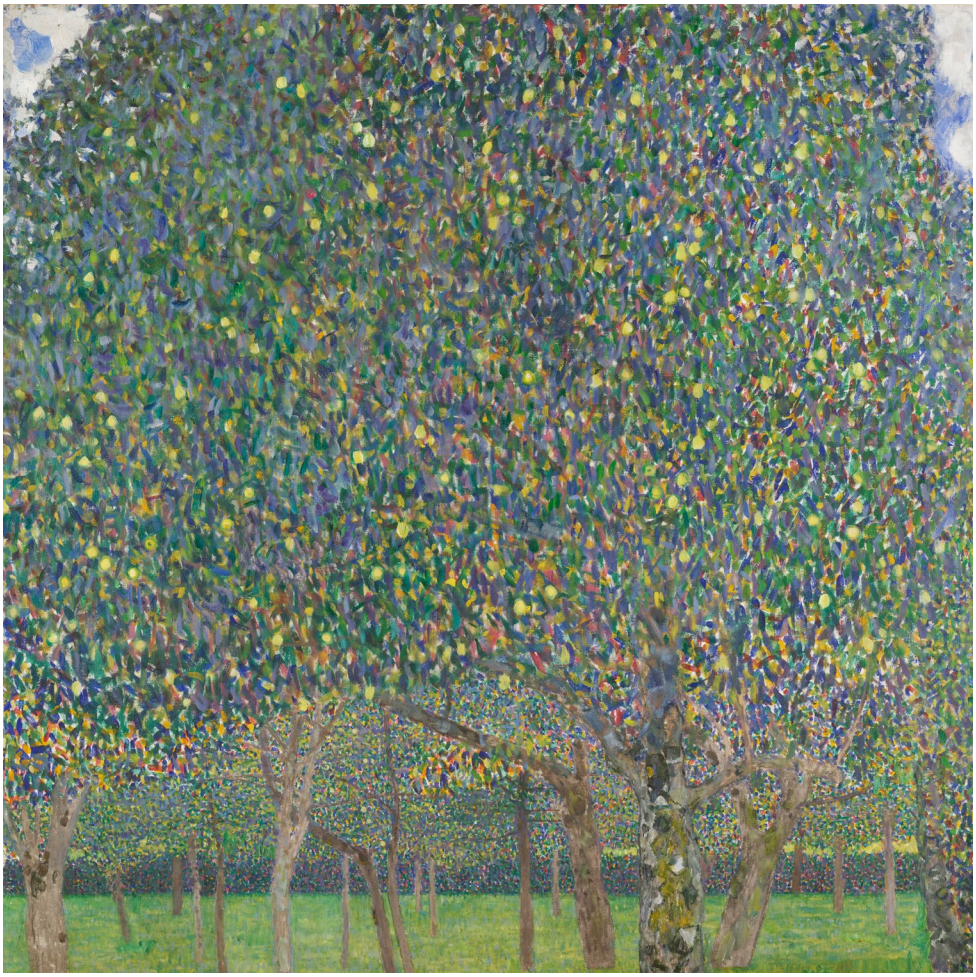


Abb. 4 : Gustav Klimt, *Birnbaum*, 1903, Öl und Kasein auf Leinwand, 101 × 101 cm. Seit 1933 in der *Neuen Galerie* in Wien, dann in der Pariser und schließlich in der New Yorker *Galerie St. Etienne.* Von Otto Kallir 1966 dem Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, geschenkt

© Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Otto Kallir. Photo © President and Fellows of Harvard College

Ausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum beteiligt. Späterhin, 1998, sollte die österreichische Kunst eine ganz andere Art von Bekanntheit erlangen durch die Restitutionsdebatten, die durch die Beschlagnahmung von Egon Schieles *Bildnis Wally* aus einer Ausstellung im Museum of Modern Art ausgelöst wurden.

Nach dem Krieg nahm Otto Kallir seine Aktivitäten in Wien teilweise wieder auf, wo Vita Künstler sich selbst während seiner Abwesenheit lediglich als Treuhänderin verstanden hatte. Künstler gab die *Neue Galerie* 1949 offiziell an Kallir zurück und blieb weiterhin Geschäftsführerin. Da die *Galerie St. Etienne* zum hauptsächlichen Unternehmen herangewachsen war, wurde die *Neue Galerie* 1954 schließlich aufgelassen.

Abb. 5: *Galerie St. Etienne*, Paris, 1939

© Photo courtesy Kallir Research Institute, New York

Abb. 6: Egon-Schiele-Ausstellung, *Galerie St. Etienne*, 57th Street, New York, 1960

© Photo courtesy Kallir Research Institute, New York

Die Archive der Kallir-Galerien in Österreich und den USA

Die Unterlagen der Kallir-Galerien – *Neue Galerie* und *Galerie St. Etienne* – befinden sich nicht an einem einzigen Archivstandort, sondern sind zwischen Wien und New York aufgeteilt, wobei sich die Zugänglichkeit der Archive für Forscher*innen unterschiedlich darstellt.

Das Archiv der *Neuen Galerie* aus der Zeit von vor 1938 übergab Kallir 1976 dem Belvedere in Wien; dort ist es heute im *Belvedere Research Center* untergebracht, digitalisiert und online im Volltext durchsuchbar.[6] Der Schwerpunkt dieses Archivs liegt auf dem öffentlichen Aspekt der Galeriearbeit. Verkaufsunterlagen wie Lagerbücher, Rechnungen oder Inventarlisten sind weitgehend nicht enthalten.

Zu den meistkonsultierten Schriftstücken gehört die Liste der Gedächtnisausstellung Egon Schieles aus dem Jahr 1928.[7] Diese Ausstellung enthielt Leihgaben des Wiener Kabarettisten Fritz Grünbaum, der, wie auch seine Frau Elisabeth, später im Holocaust ermordet wurde. Grünbaums Erben bemühen sich heute um die Rückgabe seiner Kunstsammlung. Die Zeichnungen und Aquarelle Schieles aus der Sammlung Grünbaum – die zu einem Teil nur durch die Aufzeichnungen der genannten Ausstellung identifizierbar sind – befinden sich heute in Privatsammlungen und Museen in Europa und den USA. Sie waren Gegenstand zweier von der österreichischen Regierung in Auftrag gegebenen Restitutionsforschungen und -entscheidungen, zivilrechtlicher Verfahren in den Vereinigten Staaten sowie zuletzt einer Klage vor einem New Yorker Strafgericht. Da die lückenhafte Überlieferung historischer Fakten Raum für unterschiedliche Lesarten darüber zulässt, was mit der Sammlung Grünbaum unter der Nazi-Herrschaft geschehen ist, sind bei der Entscheidung für oder gegen eine Restitution weniger der historische Sachverhalt als die rechtlichen Rahmenbedingungen, unter denen eine Entscheidung getroffen wird, maßgebend. Unterschiedliche nationale Gesetzgebungen sowie die grundlegende Schwierigkeit, historische Ereignisse mit einer auf gegenwärtige Konflikte ausgelegten Gesetzgebung zu beurteilen, erschweren es, festzustellen, ob die Sammlung *ex lege* geraubt wurde und zurückgegeben werden sollte. Ohne weiter ins Detail zu gehen, kann konstatiert werden, dass die Ansprüche der Grünbaum-Erben in ihrer Gesamtheit die umfangreichste private Restitutionsforderung seit der Verabschiedung der Washingtoner Prinzipien im Jahr 1998 darstellen.

Im Jahr 2020 überführte die *Galerie St. Etienne* ihr Archivmaterial in das nicht-kommerzielle *Kallir Research Institute,* das ebenfalls von Jane Kallir geleitet wird. Das Institut nimmt schriftliche Forschungsanfragen entgegen.[8] Die Galerieunterlagen spielen in allen der von den Grünbaum-Erben in den USA angestrengten Gerichtsverfahren eine wichtige Rolle, da die dort verhandelten Zeichnungen in den 1950er Jahren von Otto Kallir in New York gehandelt worden waren, was das Argument für die Zuständigkeit der New Yorker Gerichte darstellt. Abgesehen von der Aufmerksamkeit, die durch die Grünbaum-Kontroverse auf dem Archiv der *Galerie St. Etienne* liegt, sind seine Bestände aufgrund der dominierenden Rolle der Galerie auf dem Kunstmarkt allgemein sehr bedeutend für die Provenienzforschung zu österreichischen Künstlern. Das *Kallir Research Institute* bearbeitet jährlich Dutzende Provenienzanfragen und wird routinemäßig von allen großen Auktionshäusern vor dem Verkauf von Schiele-Werken konsultiert.

Abb. 7: Ausstellungsansicht der Schau *Delacroix* in der *Galerie Paul Rosenberg*, Paris, um 1920–1940. The Paul Rosenberg Archives, a Gift of Elaine and Alexandre Rosenberg, III.A.1.17. The Museum of Modern Art Archives, New York. Object Number: ARCH.9661

© Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz

Paul Rosenberg (1881–1959), Paris und New York

Paul Rosenberg wurde als Sohn des renommierten Kunst- und Antiquitätenhändlers Alexandre Rosenberg (gest. 1913) geboren. Paul und sein Bruder Léonce traten in die Fußstapfen des Vaters und gründeten in dessen Räumlichkeiten 1905 das gemeinsame Unternehmen *Léonce et Paul Rosenberg fils*. Sie gingen jedoch bald getrennte Wege; Paul eröffnete 1908 eine eigene Galerie in der Rue de la Boétie 21, während Léonce seine *Galerie de l'Effort moderne* in der Rue de la Baume 19 einrichtete. Beide Galerien waren auf zeitgenössische französische Kunst mit besonderem Schwerpunkt auf dem Kubismus spezialisiert und florierten in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg *(Abb. 7)*. Kommerziell erfolgreicher als sein Bruder, gelang es Paul, bedeutende Künstler der damaligen Zeit wie Pablo Picasso, Henri Matisse und Fernand Léger unter Vertrag zu nehmen, um nur einige der heute noch großen Namen zu nennen. Schon dies allein machte ihn zu einem der einflussreichsten Kunsthändler in Europa und den USA, noch während er in Paris ansässig war. Da Paul Rosenberg führende Museen und namhafte Privatsammler zu seinen Kunden zählte, zählt sein Archiv heute zu einem fixen Anlaufpunkt für Provenienzforscher*innen.

1920 eröffnete Paul eine Niederlassung in London, die er bis 1940 gemeinsam mit seinem Schwager Jacques Helft betrieb. Trotz seiner zahlreichen Geschäftskontakte in den USA gründete er erst im Jahr 1940 dort ein Unternehmen, als er selber nach New York emigrierte. Rosenberg hatte bereits Teile seines Galeriebestands vorsorglich nach New York verlegt, da er mit einer deutschen Besetzung Frankreichs rechnete und er als jüdischer Kunsthändler dann sofort bedroht sein würde. Der größte Teil seines Lagerbestands verblieb jedoch an verschiedenen Orten in Frankreich, wo er sodann je nach Zugriff beschlagnahmt oder geplündert wurde. Die Restitutionsbemühungen nach dem Krieg füllen viele Ordner, die heute nicht nur Einblick in Rosenbergs persönliche Kunstverluste ermöglichen, sondern auch ein umfassendes Bild vom Umfang und der Struktur des deutschen Kunstraubs in Frankreich bieten *(Abb. 8)*.[9]

Nachdem er in New York im ersten Jahr vom Hotel Madison aus gearbeitet hatte, eröffnete Rosenberg seine erste Galerie namens *P. Rosenberg & Comp.* in der 16 East 57th Street. Er befand sich somit in unmittelbarer Nachbarschaft zu den anderen europäischen Kunsthändlern,

Abb. 8: Pablo Picasso, *Nature morte. Poissons et poêle*, 08.12.1936, Öl und Ripolin auf Leinwand, 49,8 × 61,3 cm. Am 5. September 1941 aus dem Eigentum von Paul Rosenberg durch den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg beschlagnahmt, anschließend an die Möbel-Aktion überführt; am 14. September 1945 an Paul Rosenberg in New York restituiert

© Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Courtesy of Sotheby's, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

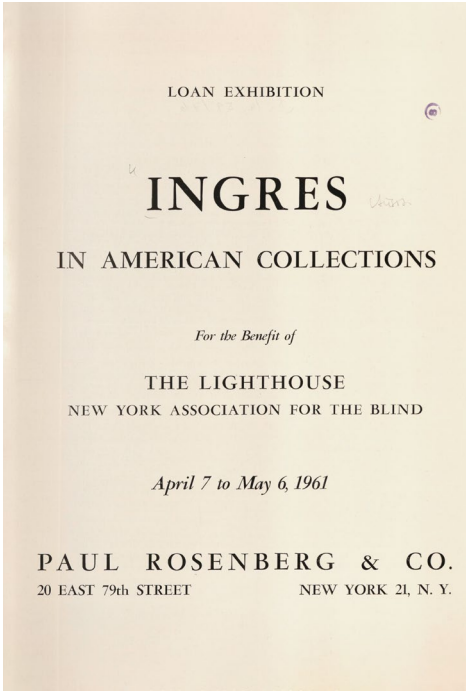
Abb. 9: Ausstellungsanzeige der *Galerie Paul Rosenberg & Co,* New York, 57th Street, New York. Brooklyn Eagle (Brooklyn, New York), 29.11.1942, S. 30

© 2026 Newspapers.com, https://www.newspapers.com/image/52876999/ (zuletzt abgerufen am 29.01.2026)

die sich ebenfalls mit ihren Galerien in dieser Gegend niedergelassen hatten, darunter auch Otto Kallir. Anders als Kallir, der wie erwähnt, zunächst Schwierigkeiten hatte, seine weitgehend unbekannten österreichischen Künstler zu etablieren, konnte Rosenberg seine Karriere schnell wieder aufnehmen, da er sich mit seinen französischen Künstlern an eine bereits bestehende amerikanische Kundschaft wenden konnte *(Abb. 9, 10)*. Dennoch verließ er sich nicht ausschließlich auf diese komfortable Grundlage, zumal der Bestand der Pariser Galerie nicht unbegrenzt reichen würde. Im Laufe der Zeit lässt sich bei Rosenberg daher ein allmählicher Übergang von französischer zu amerikanischer Kunst beobachten.

Sein Sohn, Alexandre P. Rosenberg, trat 1946 in die Galerie ein und wurde 1952 Teilhaber. Als Paul Rosenberg 1959 starb, übernahm Alexandre die alleinige Leitung und führte die Galerie erfolgreich bis zu seinem eigenen Tod im Jahr 1987. Alexandre Rosenberg war eine aktive und bekannte Persönlichkeit in der New Yorker Kunstwelt. Er war Mitbegründer der *Art Dealers Association of America* und engagierte sich auch in einer Reihe anderer beruflicher Netzwerke.

Im Vergleich dazu ging die *Galerie St. Etienne* direkt an die dritte Generation über: Otto Kallirs Enkelin Jane Kallir übernahm die Galerie 1978. Sie unterhält enge Beziehungen zu Österreich und seinem kulturellen Umfeld, was sich am deutlichsten in ihren zahlreichen kuratorischen Projekten in österreichischen Museen widerspiegelt. Da es keine zeitliche Überschneidung zwischen Otto und Jane gab, fiel es Hildegard Bachert zu, als Bindeglied zwischen den Generationen zu fungieren.


LOAN EXHIBITION

INGRES

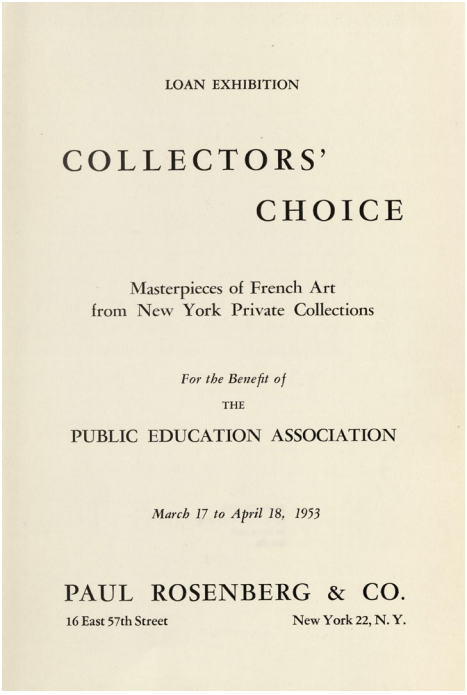
IN AMERICAN COLLECTIONS

For the Benefit of

THE LIGHTHOUSE
NEW YORK ASSOCIATION FOR THE BLIND

April 7 to May 6, 1961

PAUL ROSENBERG & CO.
20 EAST 79th STREET NEW YORK 21, N. Y.


LOAN EXHIBITION

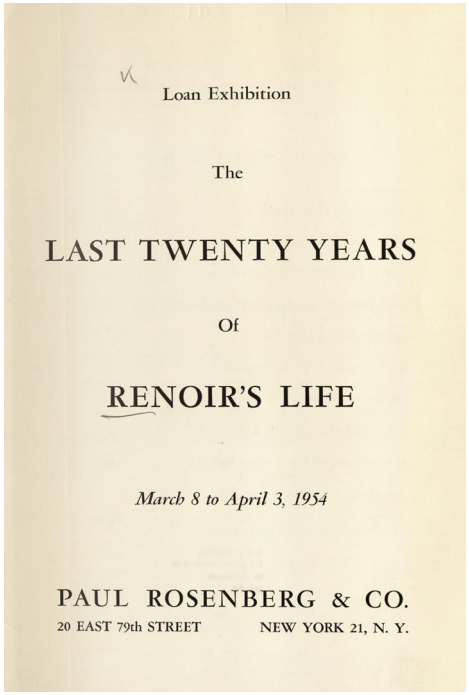
COLLECTORS' CHOICE

Masterpieces of French Art
from New York Private Collections

For the Benefit of
THE
PUBLIC EDUCATION ASSOCIATION

March 17 to April 18, 1953

PAUL ROSENBERG & CO.
16 East 57th Street New York 22, N. Y.


Loan Exhibition

The

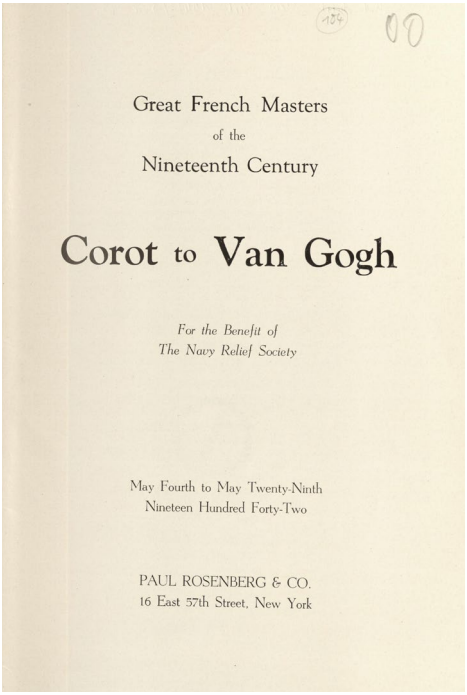
LAST TWENTY YEARS

Of

RENOIR'S LIFE

March 8 to April 3, 1954

PAUL ROSENBERG & CO.
20 EAST 79th STREET NEW YORK 21, N. Y.


Great French Masters
of the
Nineteenth Century

Corot to Van Gogh

For the Benefit of
The Navy Relief Society

May Fourth to May Twenty-Ninth
Nineteen Hundred Forty-Two

PAUL ROSENBERG & CO.
16 East 57th Street, New York

Abb. 10a–d: Ausstellungskataloge der *Galerie Paul Rosenberg & Co*, New York, 1942–1961
Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München

Das Paul Rosenberg Archiv im Museum of Modern Art, New York

Das Paul Rosenberg Archiv ist eine Schenkung von Elaine und Alexandre Rosenberg an das Museum of Modern Art in New York, wo die Bestände 2010 inventarisiert wurden. Ein sorgfältig erstelltes Findbuch gibt einen Überblick über den Umfang der Bestände und bietet erstmals eine Chronologie der historischen Galeriestandorte.

Das Rosenberg-Archiv ist eine wahre Fundgrube für die Forschung. Die Bestände umfassen den Zeitraum von 1906 (Eröffnung von *Léonce et Paul Rosenberg fils* in Paris) bis 1987 (Tod von Alexandre Rosenberg in New York). Allerdings – und das ist sehr bedauerlich – klafft eine Lücke für den Zeitraum von 1928 bis 1940. Dieser für die Provenienzforschung so wichtige Zeitraum ist in den erhaltenen Geschäftsunterlagen (Lagerbücher) der Galerie nicht vertreten. Forscher*innen müssen daher ihre Recherchen ausweiten auf das umfassende Fotoarchiv sowie die weitreichende Korrespondenz mit Geschäftspartner*innen und Künstler*innen. Die Fotografien und die dazugehörigen Inventarlisten sind durch die Abgleichmöglichkeit der Nummern mit den Rückseitenetiketten besonders nützlich für die Identifizierung von Werken. Auch Rosenberg selbst und andere Institutionen benutzten sie zur Identifikation von Kunstwerken, auch solchen, die nicht ihm gehörten. Das erhaltene New Yorker Lagerbuch, das 1940 beginnt, dokumentiert die Verkäufe von Werken, die Rosenberg entweder vor dem Krieg aus Frankreich ausführen oder nach 1945 wiedererlangen konnte. Als solches stellt es eine besonders zuverlässige Quelle dar, insbesondere um einen Kriegsverlust ohne anschließende Restitution im Zusammenhang mit den Rosenbergs ausschließen zu können.

Fazit

Das Leben und die Karrieren von Otto Kallir und Paul Rosenberg verliefen während der wirren Jahre der nationalsozialistischen Verfolgung bemerkenswert ähnlich. Beide wurden als Juden zur Flucht aus Europa gezwungen und bauten sich in New York eine neue Existenz auf. Dort gelang es ihnen beiden, sich erneut als führende Persönlichkeiten in der Kunstwelt zu etablieren. Auffallend ist, dass ihr Neuanfang in New York keinen Bruch mit der Vergangenheit bedeutete, sondern vielmehr die Bewahrung und Fortführung ihrer Spezialisierung unter völlig veränderten Bedingungen. Was ein Ende hätte sein können, wurde stattdessen zu einem Vermächtnis – weitergetragen von Kallirs Enkelin und zwei Generationen der Familie Rosenberg. Wie schon ihr Großvater und ihr Vater ist auch Marianne Rosenberg heute als Kunsthändlerin unter dem Namen *Rosenberg & Co.* in New York tätig. Auf ihrer Website wird darauf hingewiesen, dass das Familienunternehmen bereits seit vier Generationen besteht.[10]

Obwohl die *Galerie St. Etienne* im Jahr 2020 ihren kommerziellen Betrieb eingestellt hat, wird die wissenschaftliche Arbeit unter dem Dach des *Kallir Research Institutes* fortgeführt. Otto Kallirs Enkelin Jane Kallir ist die alleinige Direktorin (die ehemalige Co-Direktorin Hildegard Bachert verstarb 2019 im Alter von 98 Jahren). Mit ihrem Werkverzeichnis, das erstmals

sowohl Gemälde als auch Arbeiten auf Papier umfasst, hat sie sich als führende Expertin für Egon Schieles Œuvre positioniert.[11] Sie hat ihre Karriere in jeder Hinsicht Ottos Vermächtnis gewidmet, dies gilt vor allem hinsichtlich der von der Galerie vertretenen Künstler*innen.[12] Mehr als das erhaltene Archivmaterial sind es Jane Kallirs Expertise zu Egon Schiele und ihre kuratorische Arbeit, die Otto Kallir und seinen Galerien eine Stimme verleihen.

Die Geschichte von Paul Rosenberg ist durch die umfangreichen Archive der Galerie dokumentiert, die in erster Linie einem akademischen Publikum dienen. Es gibt jedoch noch eine weitere Enkelin – die weder mit dem früheren noch mit dem heutigen Geschäft in Verbindung steht, aber die Familiengeschichte aus persönlicher Perspektive erzählt hat: Kurz nachdem die Galerieunterlagen öffentlich zugänglich gemacht wurden, brachte Anne Sinclair 2012 ihre persönlichen Aufzeichnungen über die Galerie ihres Großvaters heraus.[13]

ANMERKUNGEN

1 Nirenstein, Otto: Egon Schiele. Persönlichkeit und Werk. Wien 1930. Egon Schiele war 1918 gestorben.

2 Ausst.-Kat. L'Art Autrichien, Paris, Galerie St. Etienne, 10.02.–01.03.1939.

3 Niederacher, Sonja: »Trotz Emigration ungestörter Betrieb?« Unternehmer in der Emigration, in: Seeber, Ursula/Zwerger, Veronika (Hrsg.): »Kometen des Geldes«. Ökonomie und Exil (Exilforschung 33. Ein internationales Jahrbuch). München 2016, S. 14–30.

4 Kallir, Jane (Hrsg.): Hildegard Bachert. A Memoir. New York 2011.

5 Kallir, Otto: Egon Schiele. Œuvre Catalogue of the Paintings. New York 1966.

6 https://digitale-bibliothek.belvedere.at (zuletzt abgerufen am 23.11.2025).

7 Österreichische Galerie, Belvedere, Archiv Neue Galerie 324. Wien, Hagenbund und Neue Galerie, Gedächtnisausstellung Egon Schiele, Oktober–November 1928.

8 https://www.kallirresearch.org/archives (zuletzt abgerufen am 23.11.2025).

9 Series V: Files Compiled by Paul Rosenberg and Company to Research and Support War Losses and Restitution Claims. https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/PaulRosenbergp.html (zuletzt abgerufen am 04.01.2026).

10 https://www.rosenbergco.com/about (zuletzt abgerufen am 04.01.2026).

11 Kallir, Jane: Egon Schiele. The Complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné, 1990 (erw. Ausg. 1998). Das Werkverzeichnis der Gemälde Schieles wurde 2018 digitalisiert und ist online einsehbar, die Arbeiten auf Papier sollen folgen. www.egonschieleonline.org (zuletzt abgerufen am 04.01.2026).

12 Kallir, Jane: Saved from Europe. Otto Kallir and the History of the Galerie St. Etienne. New York 1999.

13 Sinclair, Anne: 21 rue La Boétie. Paris 2012 (dt. Ausg.: Lieber Picasso, wo bleiben meine Harlekine? Mein Großvater, der Kunsthändler Paul Rosenberg. München 2016).

Hans Thoma, Der Meermann, 1889, Öl auf Holz, 15,6 × 21 cm, Detail.
»Gerechte und faire Lösung« mit den Erben nach Elisabeth Alsberg:
Ketterer Kunst München, Auktion 562, 07.12.2024, Los 127

© Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, München

AUTORINNEN UND AUTOREN

Nadine Bauer

Dr. Nadine Bauer studierte Kunstgeschichte und sammelte ihre ersten beruflichen Erfahrungen an der Forschungsstelle »Entartete Kunst« (FU Berlin). Ihre Promotion verfasste sie an der TU Berlin über die Kunsthändlerin Maria Dietrich (Galerie Almas), mit einem besonderen Fokus auf deren Rolle im Kunsthandel während der NS-Zeit. 2012/13 war sie am Getty Research Institute in Los Angeles im Rahmen des internationalen Datenbankprojekts »German Sales« tätig. Es folgte ein wissenschaftliches Volontariat an den Staatlichen Museen zu Berlin, mit Stationen in der Arbeitsstelle für Provenienzforschung sowie im Zentralarchiv. Von 2015 bis 2018 arbeitete sie als wissenschaftliche Referentin für das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg. Von 2018 bis 2024 war Nadine Bauer Provenienzforscherin in Projekten des Brücke-Museums Berlin sowie der Hamburger Kunsthalle. Seit März 2024 ist sie Expertin für Provenienzforschung beim Berliner Auktionshaus Grisebach.

Hilde Bøe

Hilde Bøe ist Kuratorin für Manuskripte im Munchmuseet Oslo sowie wissenschaftliche und technische Herausgeberin des digitalen Archivs der Schriften Edvard Munchs, emunch.no. Seit dem Beginn ihrer Tätigkeit am Museum 2008 arbeitet sie mit Munchs Schriften, sie ist digitale Sammlungsmanagerin für die Sammlungsdatenbank und wirkt an der Entwicklung des digitalen Werkverzeichnisses mit. Zuvor arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin (1998–2003) und wissenschaftliche Lektoratsassistentin (2003–2008) an der wissenschaftlichen Ausgabe von Henrik Ibsens Schriften, ibsen.uio.no. Bøes Fachgebiet sind digitale wissenschaftliche Editionen, sie hat einen Master in Sprach- und Literaturwissenschaft. Sie war Vorstandsmitglied des Nordic Network for Scholarly Editors und der Norwegian Literature and Language Association und maßgeblich am Aufbau der digitalen Bibliothek der Vereinigung, bokselskap.no, beteiligt. 2010 veröffentlichte sie eine kommentierte historisch-kritische wissenschaftliche Ausgabe von Sigbjørn Obstfelders Gedichten.

Sabine Disterheft

Sabine Disterheft studierte Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität zu Köln. Seit 2018 ist sie freiberuflich als Provenienzforscherin für unterschiedliche Auftraggeber tätig sowie seit 2022 dazu in Festanstellung in der Abteilung Provenienzforschung bei Ketterer Kunst in München. Ihr Forschungsinteresse liegt darüber hinaus im Bereich der Sammlungsgeschichte.

Franziska Eschenbach

Franziska Eschenbach schloss 2016 ihr Masterstudium im Fach Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München ab. Anschließend arbeitete sie in verschiedenen Provenienzforschungsprojekten, unter anderem zur Untersuchung der Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek. Von November 2020 bis Oktober 2025 leitete sie am Zentralinstitut für Kunstgeschichte das vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderte Forschungsprojekt zur Rekonstruktion der privaten Sammlung des Münchner Antiquarsehepaars Jacques und Emma Rosenthal. Parallel dazu begann sie im Frühjahr 2023 ihre Mitarbeit im Team der Provenienzforschung an der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München. Seit September 2025 ist sie als Provenienzforscherin bei Ketterer Kunst in München tätig.

Carolin Faude-Nagel

Carolin Faude-Nagel ist freiberufliche Provenienzforscherin und seit Oktober 2023 zudem in Festanstellung für das Auktionshaus Ketterer Kunst tätig. Ihr Studium der Kunstgeschichte und Rechtswissenschaft schloss sie 2012 in Mainz ab. Seitdem ist Carolin Faude-Nagel auf Provenienzforschung, Kunstfälschung, DDR-Kulturpolitik und Genealogie spezialisiert und untersucht die Provenienzen von Kunstwerken im Auftrag von öffentlichen Einrichtungen, namhaften Auktionshäusern und Privatsammlungen auf den Verdacht eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs. Zudem ist sie in den Bereichen Erbenermittlung und Authentifizierungsrecherche tätig.

Katharina Hüls-Valenti

Dr. Katharina Hüls-Valenti studierte »Deutsch-Italienische Studien« und Kunstgeschichte in Bonn, Florenz, Wien und Venedig. 2025 wurde sie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz promoviert mit einer Dissertationsschrift zu den nationalsozialistischen Kunsterwerbungen in Italien zwischen 1938 und 1945. Gegenwärtig ist sie Postdoc-Stipendiatin am Deutschen Historischen Institut in Rom mit einem Projekt zu jüdischen Kunstsammler*innen im vereinten Italien. Sie ist zudem Lehrbeauftragte für Provenienzforschung an der Università degli Studi di Parma und seit 2019 freiberuflich als Provenienzforscherin in Italien tätig. Katharina Hüls-Valenti ist Gründungsmitglied der Arbeitsgruppe Italien des Arbeitskreises Provenienzforschung e. V.

Stephan Klingen

Dr. Stephan Klingen schloss das Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Volkskunde an der Universität Bonn mit Promotion ab. Im Rahmen eines Werkvertrags erarbeitete er 1994/95 einen kritischen Bestandskatalog der Sammlung deutscher Gemälde der Anhaltischen Gemäldegalerie in Dessau. 1995 wurde er Mitarbeiter des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, wo er maßgeblich an der Digitalisierung des Katalogs der Bibliothek beteiligt war und anschließend die Leitung der IT übernahm. 1999 wurde ihm auch die Verantwortung für die Photothek des Hauses übertragen, die mit rund 900.000 Medieneinheiten zu den größten fotografischen Studiensammlungen zur europäischen Kunstgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart zählt. Auf der Grundlage der vielfältigen Bestände entwickelte Klingen zahlreiche Projekte zu den Bereichen Digital Humanities und der Provenienzforschung. 2024 beendete er seine Tätigkeit am Zentralinstitut für Kunstgeschichte und berät seitdem als Experte.

Sonja Niederacher

Dr. Sonja Niederacher ist promovierte Historikerin der Universität Wien. Sie fokussierte ihre Arbeit seit Beginn ihrer Laufbahn auf die vermögensrechtliche Verfolgung der Juden durch die Nationalsozialisten sowie auf Exil und Emigration. Sie war Mitglied der Österreichischen Historikerkommission zu Vermögensentziehungen und Restitutionen. Neben mehreren Arbeiten zu Vermögensgeschichte war die Studie zur Geschichte des Auktionshauses Dorotheum im Nationalsozialismus ihr erster Schritt in Richtung Provenienzforschung. Zwölf Jahre lang untersuchte sie im Auftrag des Bundeskanzleramtes die Provenienzen der Sammlung der Leopold Museum-Privatstiftung in Wien. Die in diesem Zusammenhang verfassten Dossiers sind bis heute die einzigen veröffentlichten Arbeiten zur Provenienzforschung des Bundes in Österreich. Von 2021 bis 2023 war sie als Senior Provenance Specialist am Museum of Modern Art in New York tätig. Seit 2024 ist sie Global Head of Restitution Research bei Sotheby's.

Toshiharu Omuka

Prof. Dr. Toshiharu Omuka ist emeritierter Professor der Universität Tsukuba. Er ist Autor zahlreicher Publikationen zur Kunst der Moderne in Japan. Seine Veröffentlichungen umfassen Monografien und Artikel zu russischen Künstlern in Japan sowie russisch-fernöstlichen Modernismen, zu Tomoyushi Murayama und Ruggero Vasari in Berlin, MAVO und die internationale Avantgarde. Für sein Buch *Hijōji no modanizumu: 1930-nendai teikoku nihon no bijutsu* [Die Moderne in der Krise: Kunst im kaiserlichen Japan der 1930er Jahre] wurde er 2017 mit dem Preis des Bildungsministeriums für Bildende Kunst ausgezeichnet. Zuletzt veröffentlichte er ein Buch über den dem Dichter Ezra Pound nahestehenden Maler Tami Koumé: Kume Ta-mijūrō: Modanizumu no kiro ni tatsu Reibaiha [Tami Koumé: »Reitherist« am kritischen Punkt der Moderne], 2022.

Agnes Thum

Dr. Agnes Thum studierte an der Ludwig-Maximilians-Universität München Kunstgeschichte, Ethnologie sowie Neuere Deutsche Literatur und wurde 2014 promoviert. Im Bereich der Provenienzforschung und der Objektrecherche ist sie seit 2006 tätig; seit 2014 leitet sie die Abteilung Provenienzforschung und Restitution des Auktionshauses Ketterer Kunst in München. Lehraufträge im Bereich Provenienzforschung hatte sie an der Universität Augsburg, der Universität Passau sowie im Weiterbildungsprogramm Provenienzforschung der Freien Universität Berlin.

Katharina Thurmair

Dr. Katharina Thurmair studierte Kunstgeschichte sowie französische und italienische Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, sie promovierte über ein Thema der Idealistischen Ästhetik und Kunst des Symbolismus im 19. Jahrhundert in Frankreich. Anschließend sammelte sie vielfältige Erfahrungen in Forschungseinrichtungen, Museen und dem Publikationswesen in Deutschland, Frankreich und Italien. Seit 2019 ist Katharina Thurmair für Ketterer Kunst in der Provenienzforschung, bis 2025 zusätzlich auch in der wissenschaftlichen Katalogisierung, tätig.

Impressum / Bibliografische Angaben

© 2026 Ernest Rathenau Verlag, Karlsruhe, und die Autor*innen
Die Bildrechte sind jeweils bei der Abbildung ausgewiesen. Falls nicht anders angegeben, liegt das Copyright bei den Künstlern bzw. deren Rechtsnachfolgern. Trotzt sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarung abgegolten. Die Abbildungen unterliegen den jeweiligen Nutzungsbestimmungen.

Herausgegeben von	Robert Ketterer
Idee und Redaktion	Sabine Disterheft, Franziska Eschenbach, Carolin Faude-Nagel, Stephan Klingen, Katharina Thurmair, Agnes Thum
Texte	Nadine Bauer, Hilde Bøe, Sabine Disterheft, Franziska Eschenbach, Carolin Faude-Nagel, Katharina Hüls-Valenti, Stephan Klingen, Sonja Niederacher, Toshiharu Omuka, Agnes Thum, Katharina Thurmair
Lektorat	Elke Thode, Text & Kunst Kontor, Stockach
Gestaltung	Friedrich Art, Hamburg
Cover	unter Verwendung von: Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Junger Wald und Sonne, 1920, Öl auf Leinwand, 76,5 × 90,5 cm © VG Bild-Kunst, Bonn 2026. Foto: Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Produktion	Ernest Rathenau Verlag, Karlsruhe
Druck	Offizin Scheufele, Stuttgart Printed in Europe
Erschienen im	Ernest Rathenau Verlag Lorenzstr. 2 76135 Karlsruhe info@ernest-rathenau-verlag.com

ISBN 978-3-946476-20-7 (Softcover deutsche Ausgabe)

Die Texte dieses Werkes sind unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht

Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Autor*innen.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf https://www.kettererkunst.de, https://ernest-rathenau-verlag.de, https://books.google.de/ und https://archive.org/ dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

ISBN 978-3-946476-21-4 (PDF deutsche Ausgabe)
ISBN 978-3-946476-23-8 (PDF englische Ausgabe)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Mit Beiträgen von:

Nadine Bauer
Grisebach, Berlin

Hilde Bøe
Munchmuseet, Oslo

Sabine Disterheft
Ketterer Kunst, Köln

Franziska Eschenbach
Ketterer Kunst, München

Carolin Faude-Nagel
Ketterer Kunst, Berlin

Katharina Hüls-Valenti
Deutsches Historisches Institut, Rom

Stephan Klingen
Ketterer Kunst, München

Sonja Niederacher
Sotheby's, New York

Toshiharu Omuka
Universität Tsukuba, Japan

Agnes Thum
Ketterer Kunst, München

Katharina Thurmair
Ketterer Kunst, München

Herausgegeben von:

Robert Ketterer
Ketterer Kunst, München

9 783946 476207

ISBN 978-3-946476-20-7

Dieses Buch führt in die internationale Welt der Provenienzforschung und macht sichtbar, wie weit verzweigt die Wege von Kunstwerken, Händler*innen und Sammler*innen einst waren – und bis heute sind. Fünf thematische Kapitel verbinden Fallstudien aus der Forschungspraxis des Auktionshauses Ketterer Kunst mit Beiträgen renommierter internationaler Autorinnen und Autoren.

Die Texte eröffnen Einblicke in globale Kunsthandelsnetzwerke, in Sammlungsgeschichten des deutschen Expressionismus, in Verflechtungen zwischen Europa, Amerika und Japan sowie in die Folgen von NS-Verfolgung und Exil. Gleichzeitig zeigen sie, wie wesentlich der Blick über nationale Grenzen hinaus für ein umfassendes Verständnis historischer Provenienzen ist.

Ein dichter, kenntnisreicher Band, der die weltumspannenden Wege der Kunst lebendig werden lässt und zugleich die Bedeutung internationaler Zusammenarbeit in der gegenwärtigen Provenienzforschung eindrucksvoll hervorhebt.

Ernest Rathenau Verlag